

das kunstwerk

4|XII
Oktober 1958



OUVRE
E REVUE

E WO
JOURNAL

UVRE D'ART
E REVUE SUR TOUS LES DOMAINES DES BEAUX ARTS

E WORK OF ART
JOURNAL COVERING ALL ASPECTS OF THE FINE ARTS

RÉSUMÉ FRANÇAIS

ENGLISH RESUMÉ

Le sujet de ce numéro est une comparaison entre la peinture et la photograp actuelle. En choisissant des photos du photographe Helmut Hahn et des rep ductions de peintures provenant des peintres les plus différents il se prêtait analogies étonnantes entre les résultats de la peinture moderne et ceux de photographie. On pourrait croire qu'il s'agit ici des imitations des pein d'après des photographies ou bien des photos inspirées par telle œuvre d' Cela n'est pas le cas. Les photos et les œuvres d'art sont conçues sans auc influence les unes sur les autres.
Dans quelle mesure peuvent se produire en principe les correspondances e ces deux genres de realisation esthétique? Cette question se pose Max Be dans le texte suivant en se rapportant aux principes de son "esthétique l'information".

ESTHETIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

Je voudrais tout d'abord attirer l'attention sur le fait que l'esthétique mode possède deux caractères qui lui font une nécessité directe de s'occuper de photographie : premièrement, qu'elle est plus une science technique qu'u science métaphysique, et deuxièmement qu'elle présente le fait esthétique com une sorte d'information, comme une „information esthétique". Celle-ci, livrée p un "système-support" (Trägersystem) est rendue sensible dans l'œuvre d'art. S cesse davantage, l'esthétique moderne recouvre également les processus de prod tion artistique tributaires de la technique et elle peut même attendre de systèm supports techniques — comme dans le cas de la photographie — des informatio esthétiques. Mais il nous faut encore ajouter deux autres constatations. Premièreme celle-ci que les sommes d'information esthétique apparaissent exclusivement avec processus physico-chimique de la photographie. Il s'ensuit que, également d le domaine de la photographie, il ne peut être question d'une préexistence du f esthétique; ici également, le fait esthétique n'a, si l'on peut dire, qu'une réal seconde, les matériaux et les procédés de réalisation sont présupposés; il n'exi pas d'a-priori esthétique; l'information esthétique ne peut uniquement être qu' fait d'expérience et ceci, en ce qui concerne sa production comme en ce concerne sa perception.
Si l'on compare maintenant la photographie et la peinture, la comparaison p tantôt porter sur les informations esthétiques qui y sont données dans chaque c et tantôt appréhender les systèmes-supports — le système-support technique la photographie et le système-support artistique de la peinture. Dans la mes où l'on confond ces deux éventualités ou encore, où l'on ne les sépare pas as rigoureusement l'une de l'autre, on peut établir des jugements sur des affini entre la production picturale et la production photographique qui sont ins tenables.
Pour être clair, il faut tout d'abord entreprendre une classification dans le domai de l'information esthétique, laquelle nous sera également utile dans une autre pe pective. Je pense à la distinction entre une information esthétique sing lière et une information esthétique généralisée. Par une informati esthétique singulière, il faut entendre l'information esthétique d'une œuvre d' déterminée, qui ne peut être observée qu'avec celle-ci et qui possède un systèm support spécifique, caractéristique; il s'agit donc d'une information esthétiq liée à un objet. Par information esthétique généralisée, il faut entend une information esthétique qui, pour être perçue, n'a besoin ni d'une œu d'art créée tout exprès pour elle ni d'un système-support spécifique. Comme sys mes-supports peuvent fonctionner des produits techniques, réalisés avec une machi par exemple une carosserie de voiture. Ici, il s'agit d'une information non-li à un objet.
Notre thèse est maintenant que l'information esthétique d'une photograph appartient à la classe d'informations esthétiques dont les systèmes-supports so à concevoir comme de systèmes techniques; ceci signifie, en ce qui concerne classement d'une information esthétique que peut apporter la photographie, qu s'agit d'une information esthétique généralisée. La structure et la forme là où elles jouent un rôle du point de vue esthétique, appartiennent presq toujours à la classe des informations esthétiques généralisées, alors que la signi cation, quand elle entre en jeu comme un signe esthétique, tombe dans classe des informations singulières (les nus et les paysages d'Edward West en sont un bon exemple).
Mais alors intervient encore un autre fait dont il faut tenir compte ici. La phot graphie se caractérise par le fait qu'en principe, à tout point de la surfa de l'image correspond également un point à l'extérieur de cette surface. On p donc, à partir de la répartition esthétique, qui est perçue comme l'informatio esthétique d'une photographie, conclure sur les rapports du réel. Chaque phot graphie — « de soi-même » — fait apparaître un système de coïncidences ce sont — comme on le sait — ces coïncidences sur lesquelles repose finaleme la possibilité d'appréhender le monde réel. Dans toute information esthétiq apportée par une photographie — aussi généralisée soit-elle et limitée, moyen d'opérations techniques, à la forme et à la structure — des rappor du réel sont donc réellement présents (et non pas, simplement suggérés n'incarnant qu'un pur possible, comme par exemple dans la peinture); ce so des rapports du réel qui se laissent interpréter, dans certaines circonstanc comme un « beau naturel », au sens de l' « écho » hégélien du « beau artistique et l'on remarquera ici que selon toute vraisemblance, tout beau naturel — ceci précisément en tant qu' « écho » hégélien du « beau artistique » — ne pe être considéré que comme une information esthétique généralisée.
Si l'on tient compte de toutes les réflexions faites ci-dessus, il devient clair qu dans l'ensemble, la somme d'information esthétique de la photographie (c'es à-dire la quantité des décisions qui doivent être prises pour atteindre l'informatio est moins élevée que dans la peinture. Le procédé artistique qui est mis en j dans la photographie et qui doit amener à une information esthétique, en ta que procédé sélectif, libre donc et qui prend des décisions, s'interrompt beaucou plus rapidement qu'en peinture. Beaucoup plus rapidement, presque dès le cho du lieu de pose, le procédé artistique de la photographie atteint ce poi où la détermination sans failles du tableau se réalise, point q en peinture, est souvent acquis avec le dernier ou l'avant-dernier coup pinceau. Naturellement, l'œuvre peinte, le tableau — qu'il soit abstrait, conc ou figuratif, expressionniste, impressionniste ou tachiste — est également système de coïncidences, mais de coïncidences entre des points du tableau (coups de pinceau) et des décisions de la main (réalisées par des moyens visu et tactiles) et nullement entre des points du tableau et des points physiqu préexistants. Ces limites techniques de l'information esthétique de toute phot

graphie se reflètent donc dans le fait que là où la photographie livre réellement un beau artistique, elle le livre comme un beau artistique généralisé, au sens de forme et structure, ou, pour nous exprimer ici en termes hégéliens, comme « écho » d'un beau naturel choisi de même que d'un beau artistique choisi. Ainsi donc, alors que la peinture ne possède pas nécessairement un « problème du monde extérieur », et peut être représentation ou imitation de mondes possibles et non simplement de mondes réels, la photographie a toujours à faire, en principe, avec un « problème du monde extérieur ». Il y a toujours en elle un minimum, au moins un minimum de ce monde extérieur; une négation absolue du monde lui est impossible, tout autant au reste qu'une découverte absolue du monde et il semble qu'en dernière analyse la peinture a toujours plus de possibilités d'échapper esthétiquement au procès du monde physique que la photographie. Peut-être est-ce précisément la conscience de ce fait qui fait que nous avons si facilement l'impression que la nouveauté et l'authenticité d'une information esthétique, bref son étonnante puissance d'innovation, reposent dans la peinture plus près des principes que dans la photographie.

Le processus esthétique de la peinture est à la recherche de création, le processus esthétique de la photographie a à faire avec la transposition, ou, pour parler en termes de théorie de l'information, la peinture se révèle dans toute sa puissance comme art de la « source », la photographie, comme art du « canal » (tel que l'est par exemple l'art du théâtre). C'est pourquoi se posent également pour la photographie des problèmes de codage, c'est-à-dire qu'elle transmet une information esthétique déterminée, accessible à la perception visuelle, fixée par des moyens optiques en un code (la grosseur du grain, par exemple, définit une telle codification), qui peut être modifié. décodé. Au contraire, pour la peinture, ce que nous appelons sa réalisation d'une information esthétique n'implique aucun codage; en peinture, l'information esthétique apparaît comme réalisée mais non comme chiffrée. Sans doute, l'introduction en peinture des méthodes modernes de production en série prouve que des degrés intermédiaires sont possibles, lesquels peuvent donc représenter mises en code les informations esthétiques. Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble, pour la peinture c'est la « matrice de création » qui est décisive, alors que pour la photographie, c'est la « matrice de transposition ».

Il existe donc des lignes de démarcation précises entre la peinture et la photographie, mais qui, dans l'une comme dans l'autre, ne dérangent aucunement le souci de la productivité esthétique. C'est pourquoi, même dans les analogies, les principes de cette démarcation demeurent retenus. Qu'on ne s'y trompe pas. Ici aussi, vraisemblablement, il y a réciprocité de l'éclaircissement des arts et de leurs principes. Au reste, le monde, la civilisation ont besoin d'apports constants en information esthétique, mais jusqu'à présent, les pronostics au sujet de leur mode de réalisation méthodique se sont toujours révélés des opinions préconçues.

Max Bense

Bibliographie:
Camera, Nr. 4, 1958
A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, 1958
M. Bense, Aesthetik und Zivilisation, 1958.

LA COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES D'HELMUT GERNSHEIM.

La Collection Gernsheim, à Londres, n'a été commencée qu'après la seconde guerre mondiale. Helmut Gernsheim est munichois. Dans sa jeunesse, il collectionnait des pierres, des papillons et des cartes postales. C'est donc un collectionneur de vocation, encore que son orientation ne se soit fixée que tardivement. Il devint photographe professionnel. En 1937, il émigra en Angleterre. De là, à la déclaration de la guerre, il fut envoyé en Australie où il fut interné. Ce n'est que lorsqu'il fut autorisé à revenir en Angleterre, où il eut à prendre des photographies pour le National Buildings Record et à photographier les quartiers de Londres, les dommages causés par les bombardements et les détails des monuments, qu'il eut l'idée d'ajouter une nouvelle collection à celles de son enfance : une collection des chefs-d'œuvre de la photographie antérieurs à 1900.

En même temps, Helmut Gernsheim devint un historien plein de mérite dans sa spécialité. Il publia d'excellents livres sur l'histoire de la Camera Obscura et les apparails qui lui ont succédé. Quant à la collection elle-même, ses premiers fondements furent posés en Janvier 1945; elle a donc maintenant 13 ans. Au cours de ces treize années, Helmut Gernsheim et sa femme, Alison Gernsheim, ont rassemblé 29.000 photographies originales, 3.500 livres et brochures, 240 autographes et manuscrits, 110 appareils et bien d'autres choses encore. Parmi les photographies, on compte les pièces les plus rares. Il faut notamment mentionner la première photographie du monde. Son auteur n'est pas Daguerre, comme on l'admet généralement selon une opinion erronée, mais son premier collaborateur, Nicéphore Niépce. Elle fut exécutée en 1826, onze ans avant le premier résultat de Daguerre. Le manuscrit original de l' « Heliographie » de Niépce (1827) se trouve également dans la collection. Dans une boutique d'antiquaire, Gernsheim découvrit un album de photos à moitié disloqué, qui provenait de Lewis Carroll, auteur du célèbre livre pour enfants « Alice au Pays des Merveilles », et qui contenait des portraits et des intérieurs qu'il avait pris. Lewis Carroll était un photographe-amateur passionné. Personne ne s'étonnera de ce que le poète ait eu une prédilection pour les portraits d'enfants, de petites filles. L'enfant en chemise de nuit, avec sa chevelure dénouée, qui, le peigne et le miroir en main, n'arrive pas à se décider à commencer le pénible brossage, rappelle une poésie de Carroll dans laquelle ce dilemme est décrit en des termes qui vont doucement au cœur.

La première grande exposition de la collection Gernsheim, « Masterpieces of Victorian Photography », a eu lieu en 1951, six ans après sa création, au Victoria and Albert Museum de Londres. Sous un volume réduit, elle a voyagé dans les plus importantes villes de province d'Angleterre et d'Écosse. En 1952, elle fut exposée à Lucerne, en 1956 à Gothembourg et Amsterdam, en 1957 à Stockholm et Milan. Actuellement, les Gernsheim se trouvent devant le problème de savoir ce qui va advenir de leur collection. Elle s'accroît de jour en jour, sa valeur monte et en même temps, les exigences augmentent. Dans toute l'Europe, il n'existe encore aucun musée où l'on pourrait étudier l'évolution de la photographie. Jusqu'à présent, tous les projets de Gernsheim pour faire de sa collection le fonds d'un tel musée ont échoué. Quand ce n'est pas l'argent, c'est l'interêt qui manque, et là où ces deux conditions sont réunies, manque la base scientifique.

Otto Zoff (New York).

This issue is devoted to a comparison between photography and recent art. This confrontation was suggested to us by the photographs of Helmut Hahn; from our archives of the work of present-day painters and sculptors, we chose examples that resemble these photographs. Such an amazing conformity became thereupon apparent, that at first glance it is to some extent difficult to distinguish work of art from photograph. One might be led to suspect that the pictures and sculptures are an imitation of the photographer's work, or the photographs of the paintings and sculptures. Both suspicions prove groundless: the photograph and the work of art originate independently of each other.
It must however not be concealed that the photographs shown here have in general been inspired by the peculiar optics of contemporary art. They are in the main pure nature photographs, but there are also some retouched photographs that come into the controversial sphere of photography as a graphic art. Even in these cases the natural object remains so far defined, that by means of our photographs it can be easily demonstrated what close neighbours are the forms of modern art and the formations of nature. It is well known that there are numerous conformities with abstract art in the microcosmos, which have been repeatedly demonstrated by Klee, Kandinsky, Baumeister and others. These conformities are the subject of an exhibition now taking place in the Kunsthalle in Bâle. Beyond this, our photographs also create an awareness of the contacts maintained by the most recent stage of art with the macrocosmos. These contacts are so intimate that one is tempted to talk of a new naturalism in art. The problem is however more difficult. The concept of naturalism relates to the rendering of any object in true perspective. Non-figurative art has branched off from this rendering, but has not sought thereby in any way to achieve a removal from nature. In place of the perspective and concrete correlation of the traditional conception of nature, non-figurative art has held to the non-concrete structural relationships of nature, just as science has, and thereby stamped the modern picture of nature. This picture is defined through abstraction, through disregard of accustomed appearances. Photography, which has made its own the artist's method of seeing in terms of planes, is the successor to the abstract methods of modern art, and thus brings to light unsuspected aspects of nature that stand in a dependent relationship not merely to nature but equally to art. For just as nature, in natural science, is no fixed or laid-down concept, but always a question of interpretation, so the aesthetic aspects of nature depend on the actual artistic purpose. Therefore one cannot talk generally of a new naturalism, in so far as one means by this an aesthetically powerless imitation of nature. Only when the new way of seeing becomes a commonplace, only when what originated from an artistic way of looking withers to a habit of objective experience, will it be time for art to look around for new problems. Classical perspectivism too was in its origins a genuine artistic question, by virtue of scientific and artistic abstraction, and only later degenerated to an insipid naturalism. It is perhaps permissible to speak of "second naturalism" in contemporary art, where the optical discovery of the painter conforms to a commonplace in the realm of the microcosmos or macrocosmos (take, for example, the tachist drop-shapes, which today no longer represent an aesthetic novelty). Art must always be on its guard against identifying itself with the general experience of the world or lagging behind this experience.
As far as photography is interested in problems of the fine arts, it will also play further means of estranging what is to be found in nature. It is certainly possible for photography not merely to document, but just as well to collaborate — and this was from the very beginning its principal task — in the definition of the condition of aesthetic consciousness of its time. At the same time, how far the correspondence between photography and the fine arts can basically extend Max Bense examines in the following essay, which contains the basic elements of his "Informationsästhetik".

AESTHETICS AND PHOTOGRAPHY

I want first to demonstrate that modern aesthetics possesses two characteristics that impose on it the necessity of dealing with photography: firstly the fact that it is more a technical than a metaphysical science, and secondly that it introduces the aesthetic as a kind of information, as an "aesthetic information", which is to be perceived, supported by its "bearer system", in the work of art. Modern aesthetics thus includes on an increasing scale the technicalised processes of artistic production and can itself seek out the aesthetic information by means of the bearer system, as in the case of photography.
Two further observations must however be added. Firstly, that the total of the aesthetic information is produced exclusively by means of the physical-chemical process in photography. From this follows that in the field of photography there can be no question of a pre-existing aesthetic. Here too the aesthetic has only a so-called co-reality, whose realisation is conditioned by materials and processes: there is no aesthetic a priori: the aesthetic information can only be a factor of experience, as much as concerns its production and also its perception. The comparison of photography with painting can deal on the one hand with the given aesthetic information, and on the other with the bearer system — technical in photography and artistic in painting. If these two possibilities are interchanged or not sharply enough distinguished, untenable judgements of affinities between artistic and photographic production are liable to be made.
To clarify, a classification in the realm of aesthetic information must be made, that will also be of use from another point of view. I refer to the distinction between particular and generalised aesthetic information. A certain work of art is understood to be in the category of particular aesthetic information, if this, which possesses a distinguishing specific bearer system, is essential to its perception; thus we are here concerned with a bound aesthetic information. Under the heading of generalised aesthetic information we would understand an aesthetic information for whose perception no expressly created work of art or specific bearer system are necessary. Mechanically constructed, technical forms, for example a motorcar body, can act as a bearer system. Here it is a question of non-bound information.
We can now take as our thesis that the aesthetic information provided by a photograph belongs to that class of aesthetic information whose bearer systems are to be comprehended as technical systems: this means, when classifying the aesthetic information produced through photography, that we are concerned with generalised information: structure and form, where they are aesthetically active, belong almost throughout to the class of generalised aesthetic information, whereas meaning, when occuring as an aesthetic symptom, falls in the class of particular information. (The nudes and landscapes of Edward Weston are a good example of this.)
But there is now something else to be taken into consideration: photography is distinguished by the characteristic that, in principle, each point of the picture surface is connected with an exterior point. Thus we can draw conclusions as to proper relationships from the aesthetic distribution that is perceived as the photograph's aesthetic information. Every photograph displays — originating from itself — a system of coincidences and, as is known, it is these coincidences on which the ability to experience the actual world rests. In every aesthetic infor-

ation offered by a photograph, however generalised or limited through technical encroachment on formal structure, these proper relationships are consequently really present (not perhaps suggested, or possible, as for example in painting): there are real relationships that can be interpreted in certain circumstances as belonging to the "beauty of nature" in the sense of the Hegelian "Echo" of "Art beauty", and we notice here that most probably everything belonging to this category, even perhaps exactly in the manner of the Hegelian "Echo" of "Art beauty", is received only as generalised aesthetic information.
f we take into account all the considerations made so far, we can understand hat in general the total of aesthetic information (i. e. the amount of decisions o be made in order to glean the information) of photography is less than in painting. The artistic process that is initiated in photography and that should ead us to the aesthetic information, is, as a selective process which is capable f independent decision, interrupted much more quickly than in painting. The artistic process of photography reaches a point where the complete determination of the picture begins, much more quickly — almost with the choice of viewpoint — than in painting, where this point is achieved as often as not with the final or penultimate brush stroke. Naturally the picture when painted s also, be it abstract, concrete, or realistic, expressionist, impressionist or tachist, a system of coincidences, in this case of coincidences between points in he picture (brush strokes) and decisions (visual and tactile) of the hand, but in no way between points in the picture and pre-existing points of physical reality. This artistic limitation of the aesthetic information in every photograph is thus reflected in the fact that there, where the photograph really provides artistic beauty, it is achieved as generalised art beauty in the sense of form and structure or, as we could express it in Hegelian terms, as an "Echo" of a selected beauty of nature just as also a selected beauty of art. Thus, while painting does not necessarily concern itself with problems of the exterior world and can be a representation or imitation of possible and not merely real worlds, photography is always, in principle, concerned with problems of the exterior world. There is always present in photography at the least a minimum of this exterior world; absolute annihilation of the world is as impossible to photography as world creation, and it seems that ultimately the possibilities inherent in painting for aesthetic escape from the physical world process are always greater than of photography. Perhaps it is our awareness of this very fact that creates in us so easily the impression that the novelty and originality of any aesthetic information (in brief: its surprising innovation) lie closer to principles than in photography. The aesthetic process of painting is directed towards creation: the aesthetic process of photography has to do with transmission or, in terms of information theory, painting reveals itself more strongly as a "source" art, and photography more strongly as "channel" art (as for example dramatic art also is). Therefore photography also has its problem of codification, that is to say, it secures decided, visually possible, optically received aesthetic information in a code (the grain of the film is an example of such codification) which can be changed or decoded. On the other hand, what we call painting's realisation of aesthetic needs no codification: in painting, aesthetic information appears realised and not hidden away. Certainly the appearance of modern series procedure in painting demonstrates that intermediate steps are possible which can express the aesthetic information in coded form: nevertheless, for painting the "creation-screen" remains decisive and for photography the "transmission-screen".
Thus there exist throughout lines of demarcation between painting and photography that do not however disturb in either case the concept of aesthetic productivity. Consequently, the principles of demarcation are preserved even in the analogy. Let there be no mistake: here also a mutual light is cast on art and its priciples. As for the rest, the world and civilisation need a constant contribution to aesthetic information; but decisions made in advance about methods of realising it have always proved themselves prejudices. **Max Bense.**

Bibliography
Camera No. 4, 1958.
A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, 1958
M. Bense, Aesthetik und Zivilisation, 1958.

THE PHOTOGRAPHIC COLLECTION OF HELMUT GERNSHEIM

The Gernsheim collection in London was begun only after the second World War. Helmut Gernsheim comes from Munich, and in his youth he collected stones, butterflies, postage stamps and picture postcards: he is a collector by definition, therefore, even if late in fixing his main aim. He became a professional photographer and emigrated to England in 1937: on the outbreak of war he was sent to Australia as an internee. When he was able to return to England he had the task of taking photographs for the National Buildings Record, when he had to record greater London, bomb damage and details of the monuments; only then did he have the idea of adding to the collections of childhood a new one: a collection of the masterworks of photography before 1900.
At the same time Helmut Gernsheim became a notable historian of his subject: excellent books on the history of the Camera Obscura and its successors appeared from his pen. For the collection itself the foundations were laid in January 1945; today therefore it is 13 years old. In these 13 years Helmut Gernsheim, with his wife Alison, collected 29,000 original photographs, 3,500 books and periodicals, 140 autographs and manuscripts, 110 pieces of photographic apparatus and much more. Among the photographs are to be found the most unusual things; and above all the first photograph in the world is worthy of mention. Its author is not, as wrongly used to be thought, Daguerre, but his first partner, Nicephore Niépce. It was created in 1826, 11 years before Daguerre's first successful result. Also to be found in the collection is the original manuscript "Heliographie" by Niépce (1827). In an antique shop Gernsheim found a photo album, half fallen to pieces, that was the property of Lewis Carroll, the author of "Alice in Wonderland", and which contains portraits and interiors taken by him. Lewis Carroll was a passionate amateur photographer, and nobody will be surprised that he prefers to portray children, especially small girls. The child in a nightdress with her hair loose who, brush and mirror in hand, cannot bring herself to start the painful business of brushing, reminds one of a poem of Carroll, in which this dilemma is described in words that go, gently, straight to the heart.
The first big exhibition of the Gernsheim collection took place six years after its foundation in 1951, in London's Victoria and Albert Museum — "Masterpieces of Victorian Photography". The exhibition was sent on tour, reduced in scale, to the larger provincial towns of England and Scotland. It was shown in Lucerne in 1952, in Gothenburg and Amsterdam in 1956, and in 1957 in Stockholm and Milan. Today the Gernsheims are faced with the question of what to do with their collection in the future. It is increasing in size from day to day, it grows in value and demands for it increase. In the whole of Europe there is as yet no museum in which the development of photography could be studied. All the plans of Gernsheim to make his collection the basis of such a museum have up to the present moment failed. Where money is not lacking, interest is, and where both are offered the necessary scientific basis is not to be found.
Otto Zoff (New York)

Heft 4/XII

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Oktober 1958

INHALT:

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Be- stellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Ab- bestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahr- ganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages i Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lich- tentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10; Bank- konten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadtsparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissions- buchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Aus- lieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21 NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Aus- lieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien) Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7) Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH, Düsseldorf, Sternstr. 47, Telefon: 49 36 00. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frank- reich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis- Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

scher

4
heim 4
ghoff 4

4
4
5
5
5

uf negativ

vierteljährlic
ch 40,— DM
Jahres. Be
Verlag. Ab
fenden Jahr
s Verlages i

Wiedergabe
rtigung eine
innerbetrieb
es Deutschen
geschlossene
ertmarken is
abe der ver
ges und de

-Baden, Lich
44 10; Bank
Krefeld Konto

e 84, Telefon
, Sundgauer
Kommissions
ffice du Livre
arlotte Street
es 6 s; Aus
New York 21
r 1,25; Aus
(Argentinien)
oglergasse 7
enta GmbH.
: Wittenberg
ng für Frank
usland: Age
eisliste Nr.

derrheinisch
t-S.



4 | XII

FOTOGRAFIE UND KUNST

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

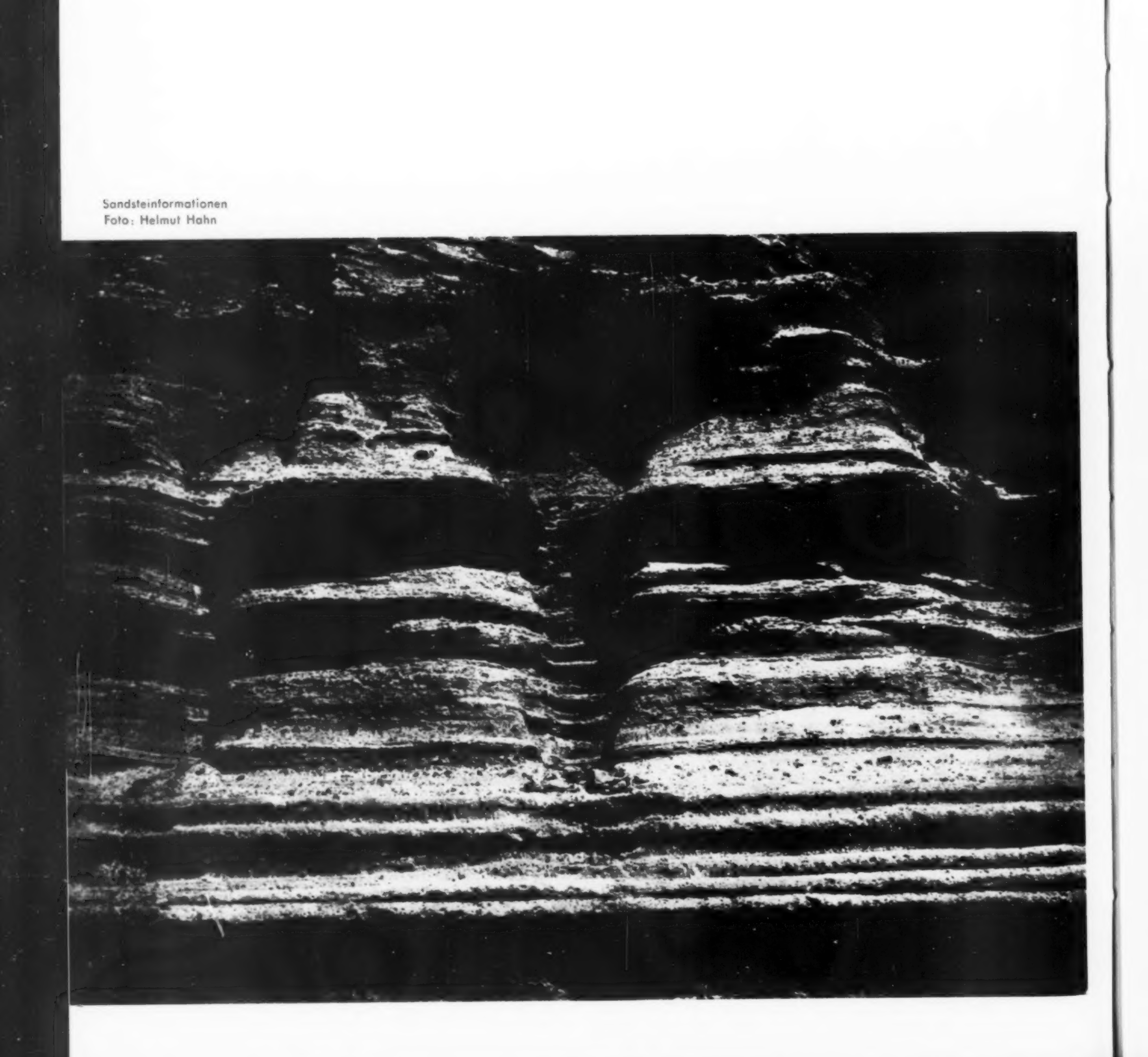


Reste des Stuckverputzes in den Thermen von Herculaneum
Foto: Helmut Hahn



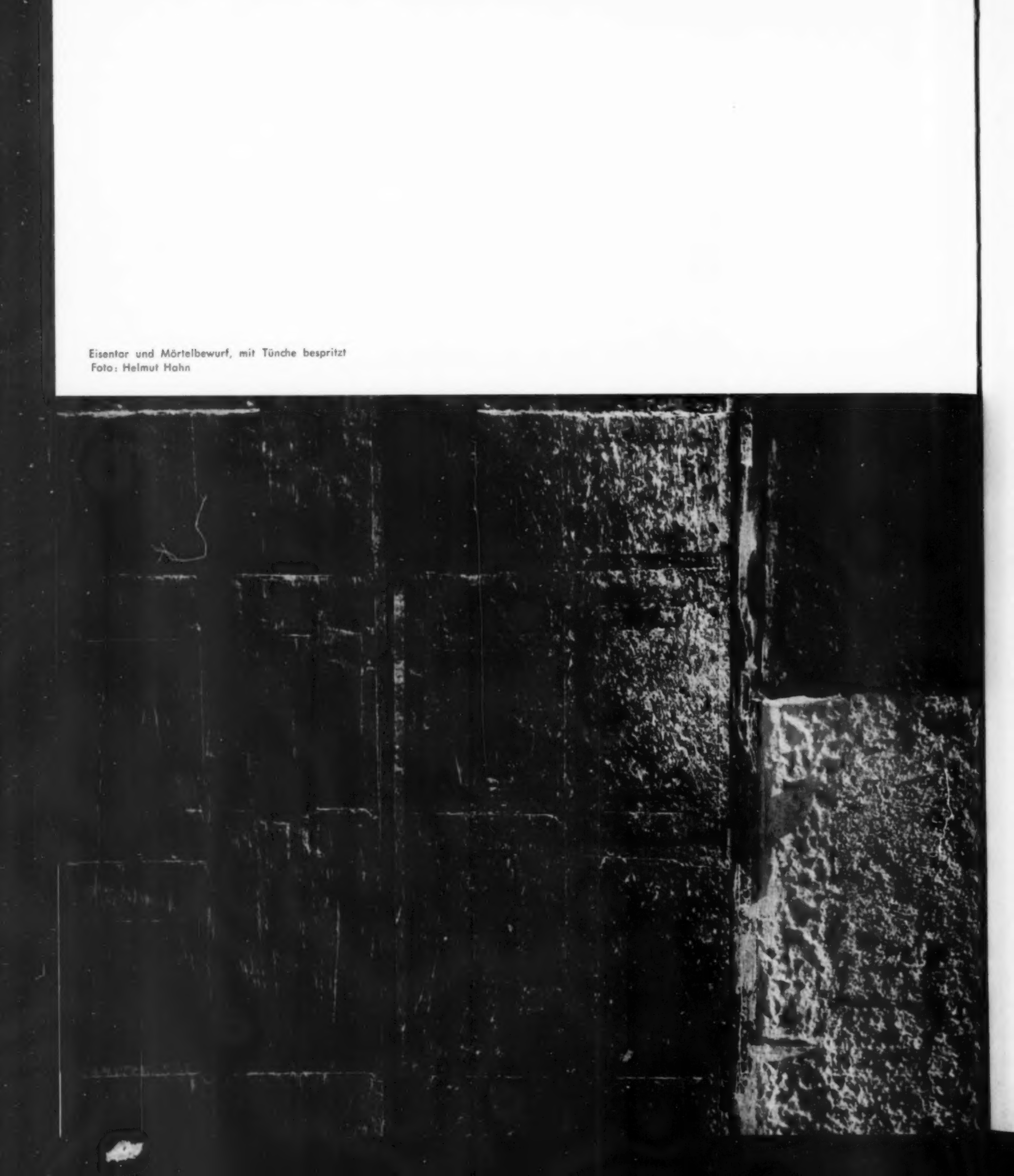
Jean Dubuffet, Paysage du Mouvant, 1952,
92 x 122 cm

Sandsteinformationen
Foto: Helmut Hahn



Kemeny, Metallrelief

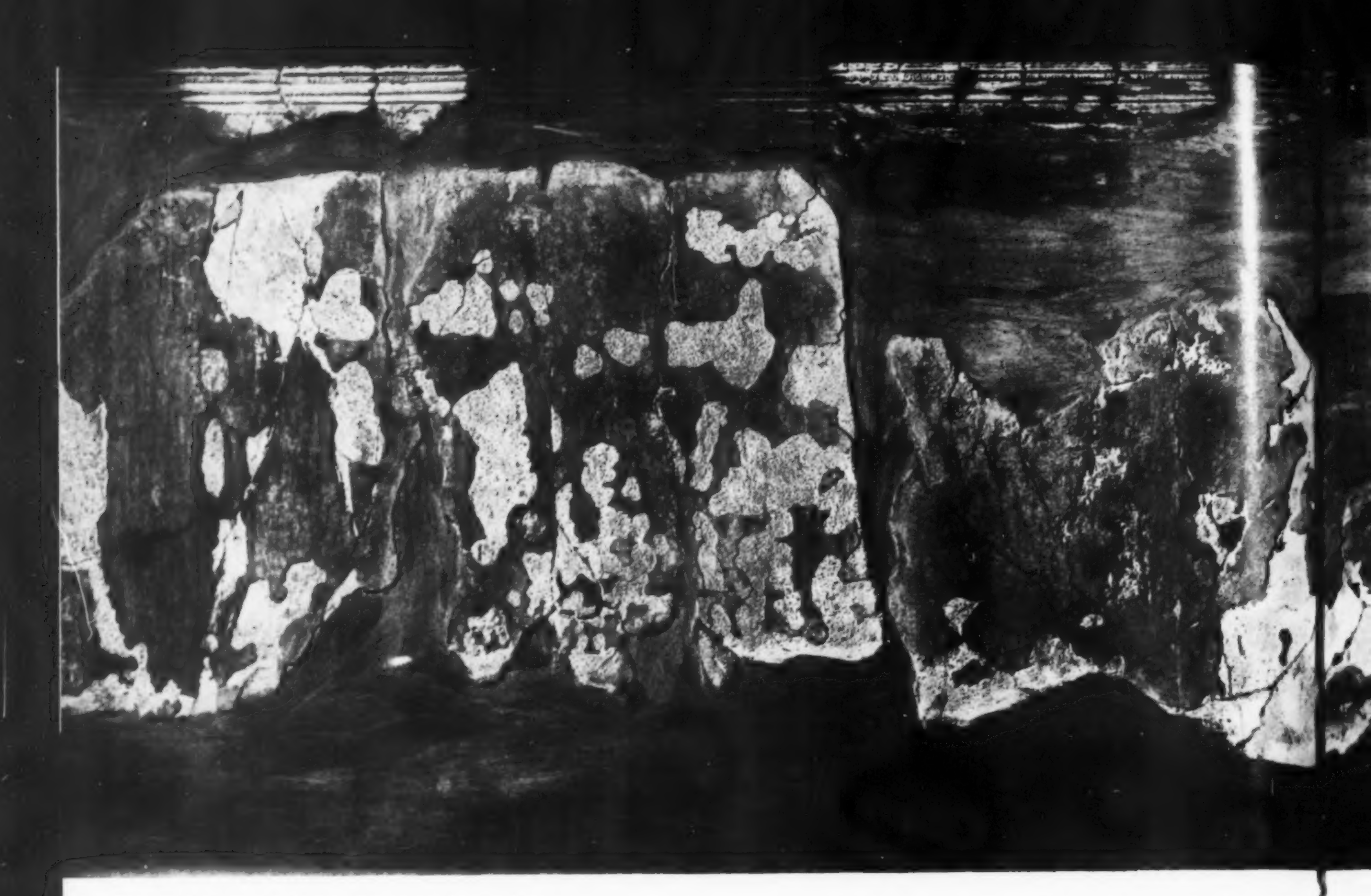




Eisentor und Mörtelbewurf, mit Tünche bespritzt
Foto: Helmut Hahn



Arnaldo Pomodoro
Das Fenster, 1957



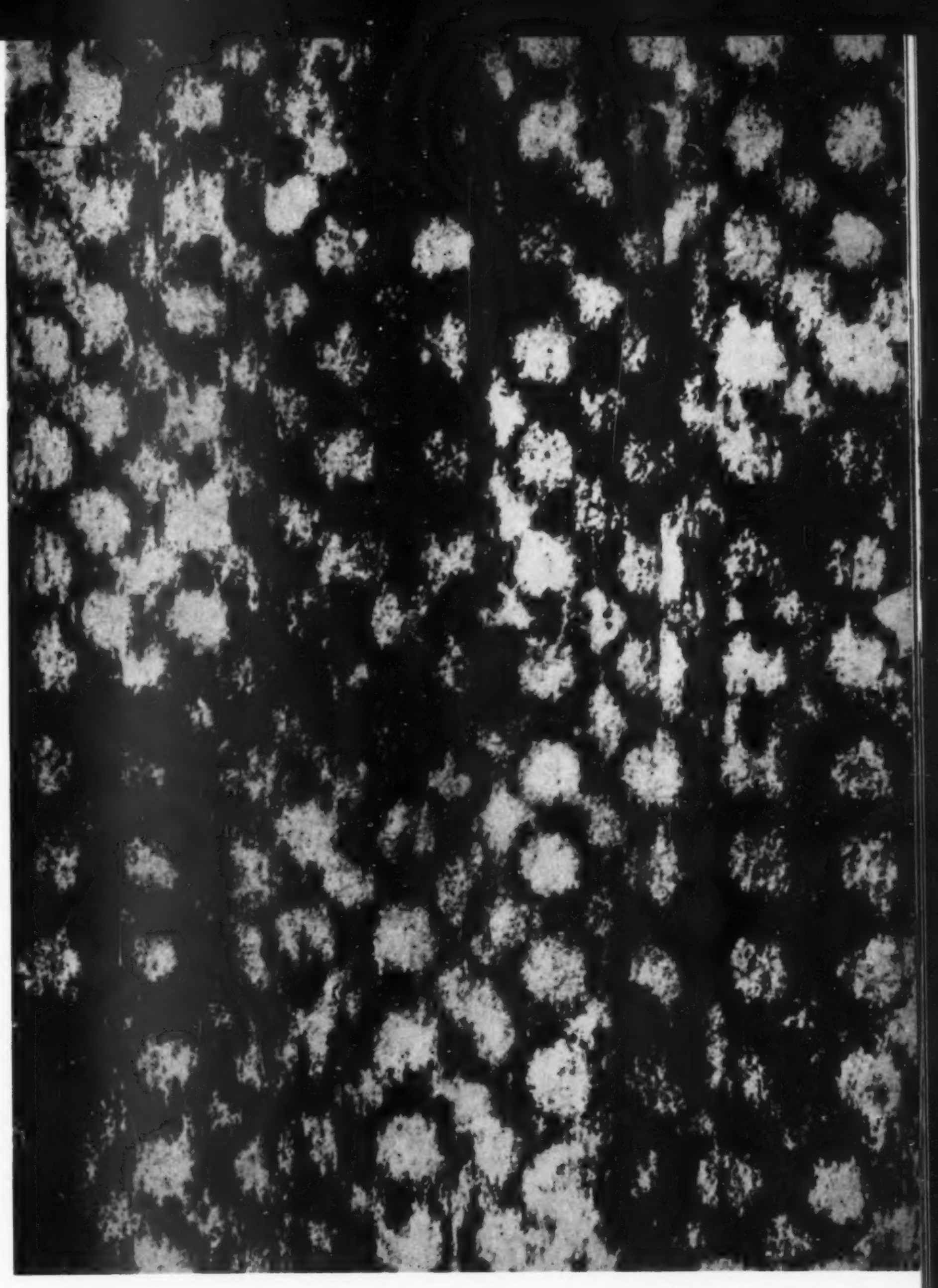
Reste des Stuckverputzes in den Thermen von Herkulaneum
Foto: Helmut Hahn



Antonio Tàpies, peinture, 1955

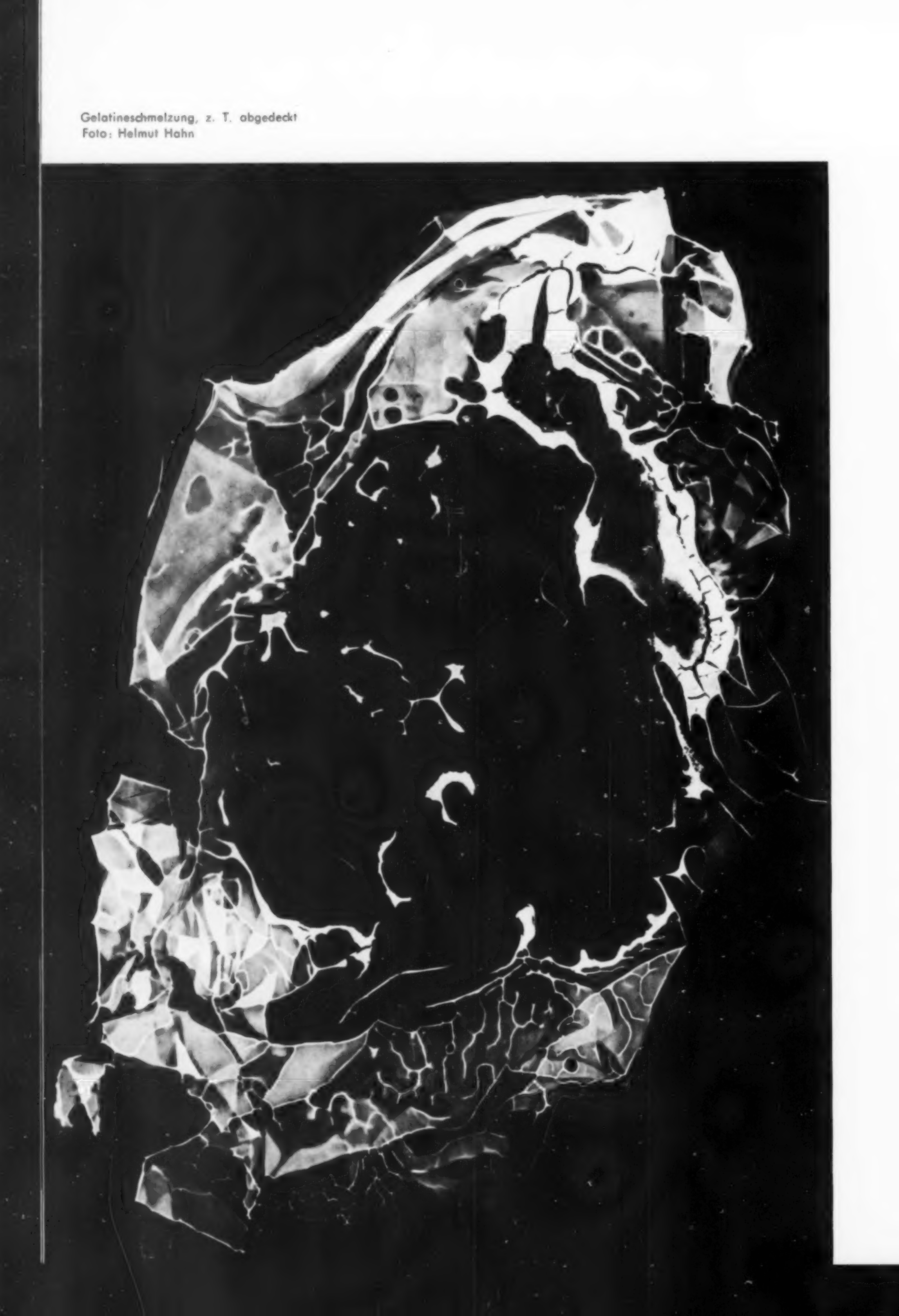


Lichtreflexe (umkopiert auf negativ)
Foto: Helmut Hahn



Hajo Bleckert, Kohlezeichnung, 1957

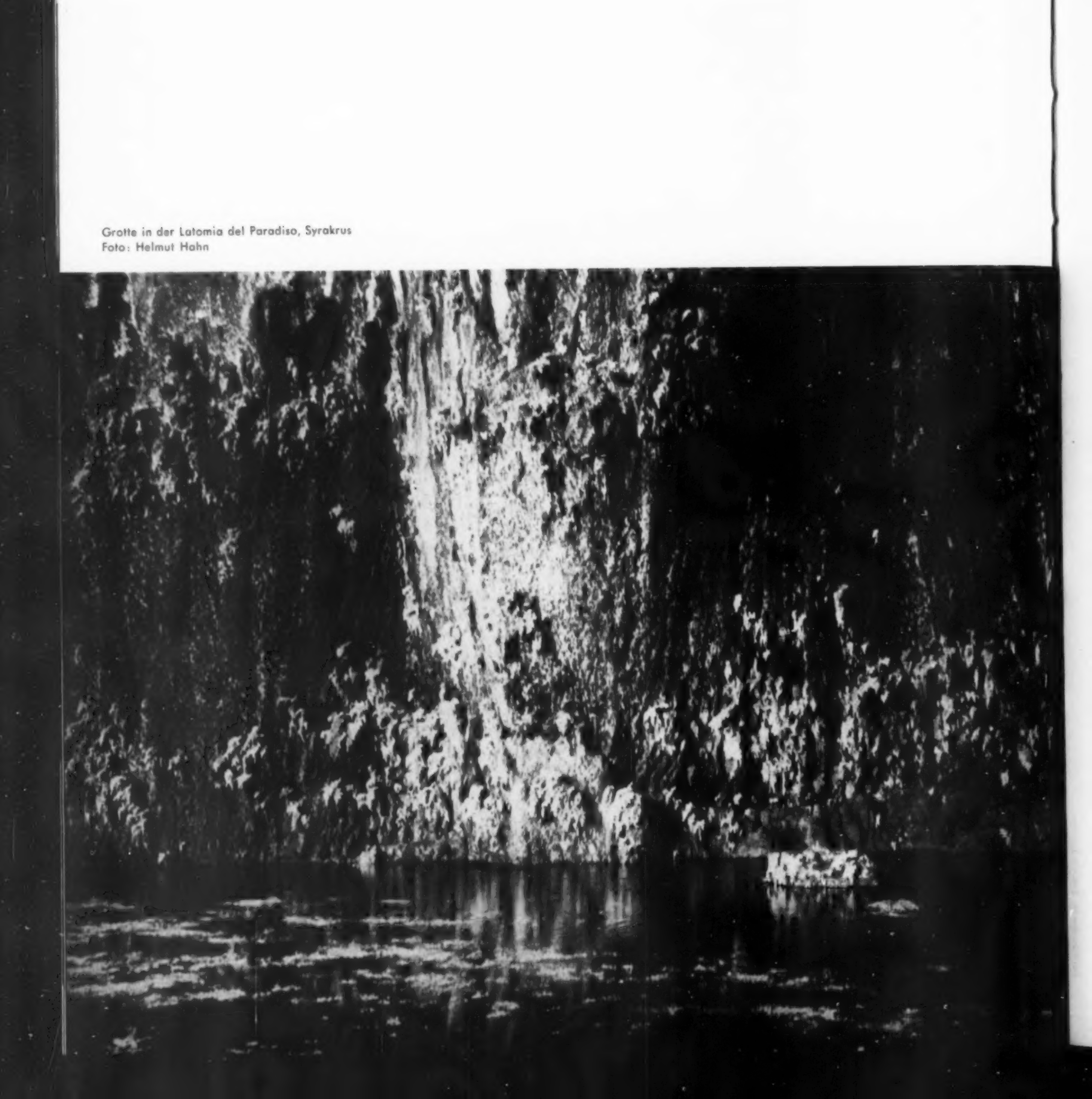
Gelatineschmelzung, z. T. abgedeckt
Foto: Helmut Hahn



Alberto Burri, Collage, 1957



Grotte in der Latomia del Paradiso, Syrakrus
Foto: Helmut Hahn





Karl Fred Dahmen, Öl, 1957, 112 x 90 cm

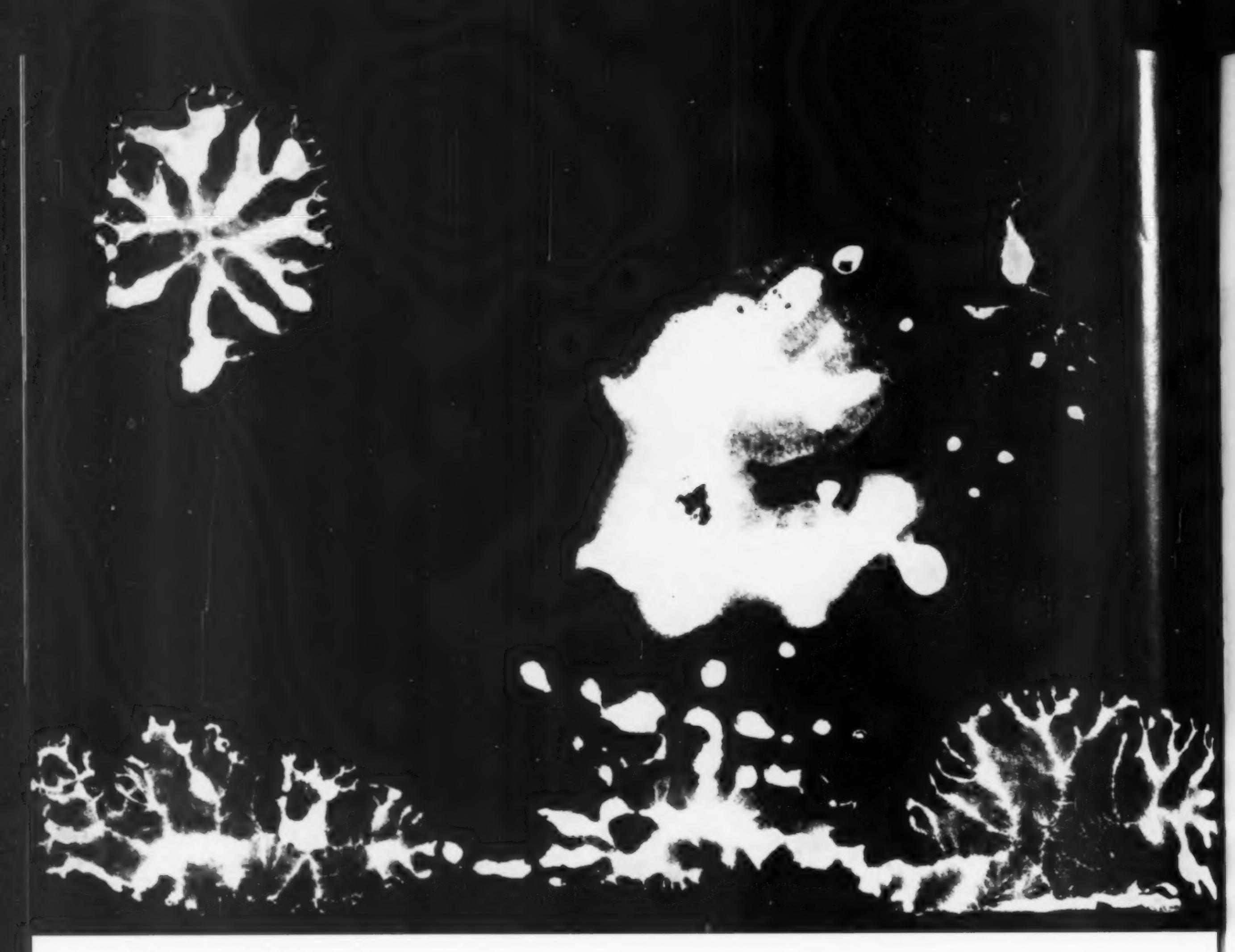
Zertrümmerte Sekurit-Scheibe

Foto: Helmut Hahn

Foto: Franz Gröl

Zertrümmerte Sekurit-Scheibe — Foto: Helmut Hahn

Emil Schumacher, Tastobjekt, 1957 — Foto: Franz Gröl



Gepreßte Ölfarbe, z. T. abgedeckt
Foto: Helmut Hahn

Claude Viseux, Lymme, 1954
92×73 cm



Mauerstrukturen in einer südlichen Hafenstadt
Foto: Helmut Hahn



Hubert Werden, Öl, 1957



Mauerstrukturen in einer südlichen Hafenstadt

Foto: Helmut Hahn

Mauerstrukturen in einer südlichen Hafenstadt

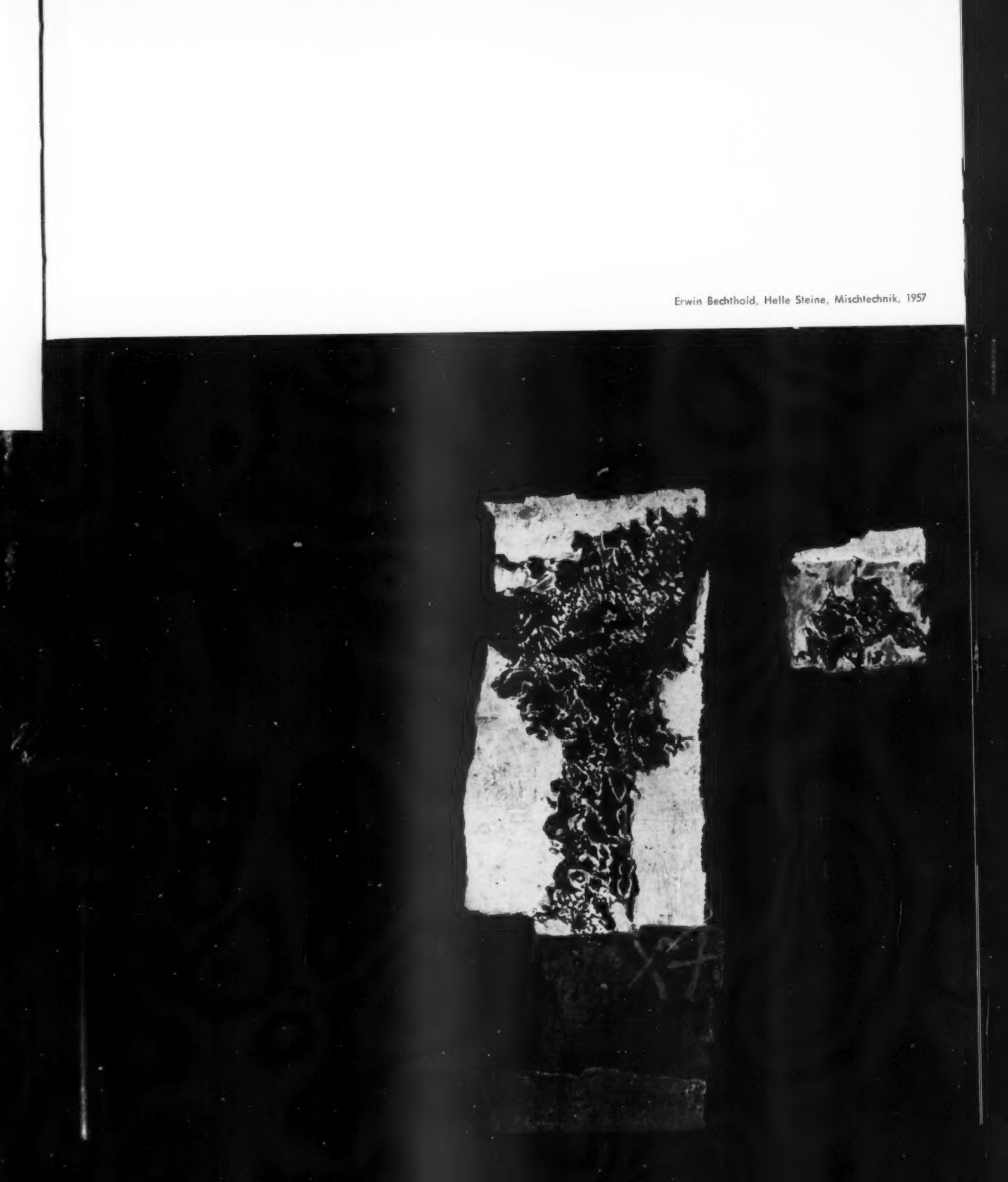
Foto: Helmut Hahn



Luis Feito,
Öl, 1956



Grotte in der Latomia del Paradiso, Syrakrus
Foto: Helmut Hahn



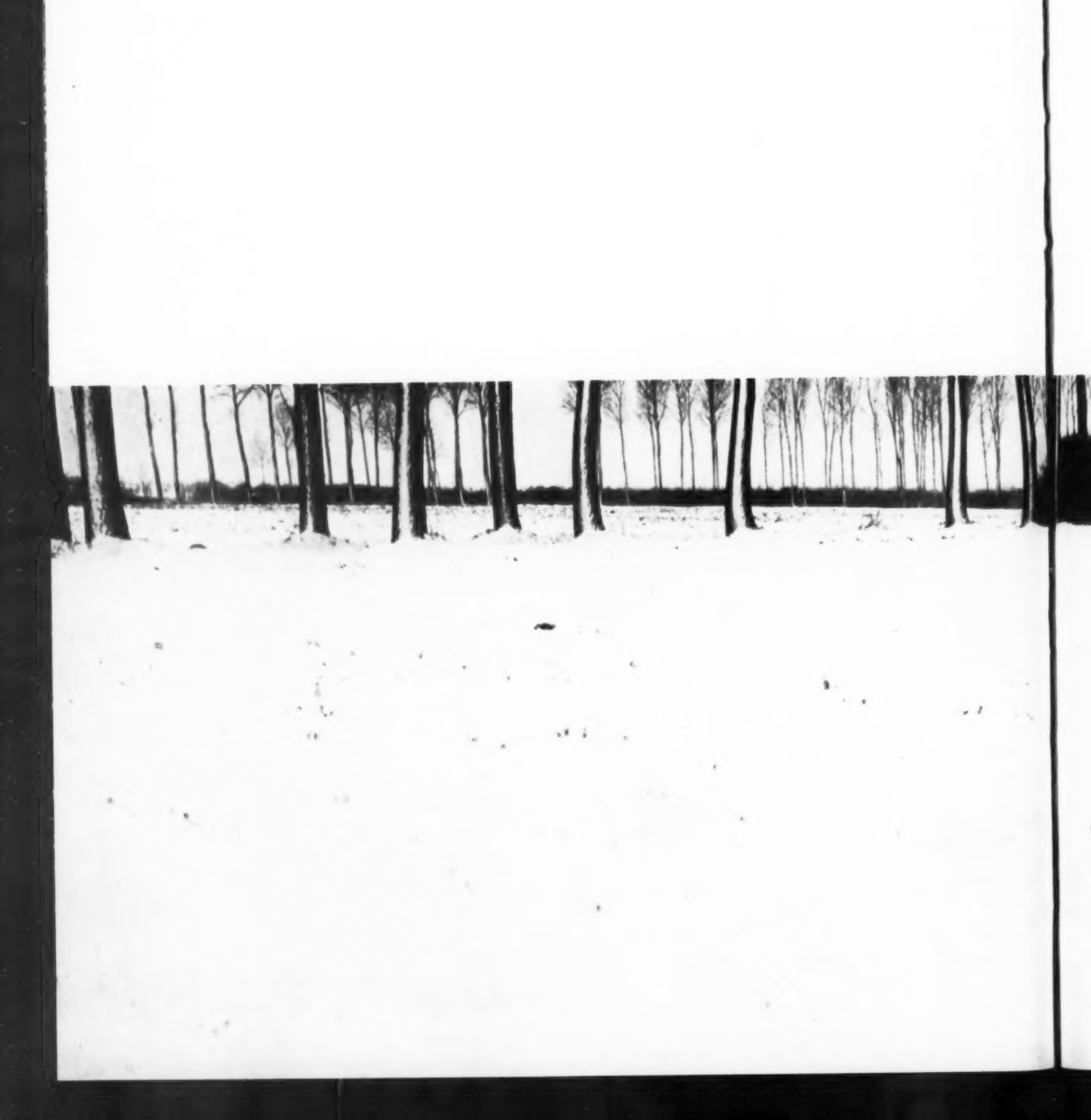
Erwin Bechthold, Helle Steine, Mischtechnik, 1957

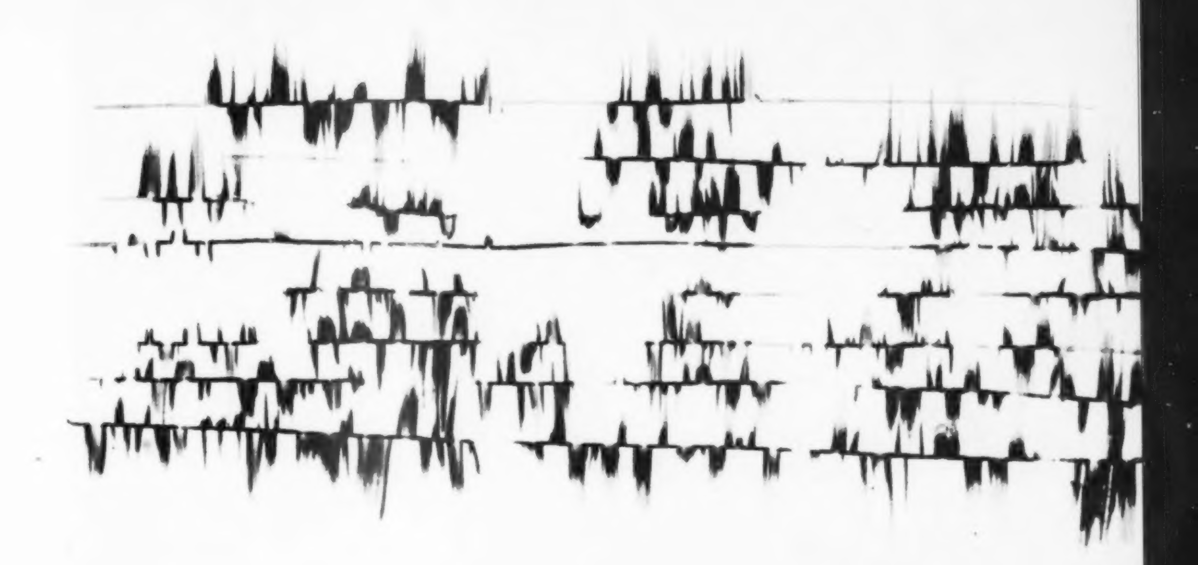


Landschaft im südlichen Sizilien
Foto: Helmut Hahn



Rudi Baerwind, 1958





Oskar Holweck, Zeichnung, 1957



Winterlandschaft am Niederrhein
Foto: Helmut Hahn



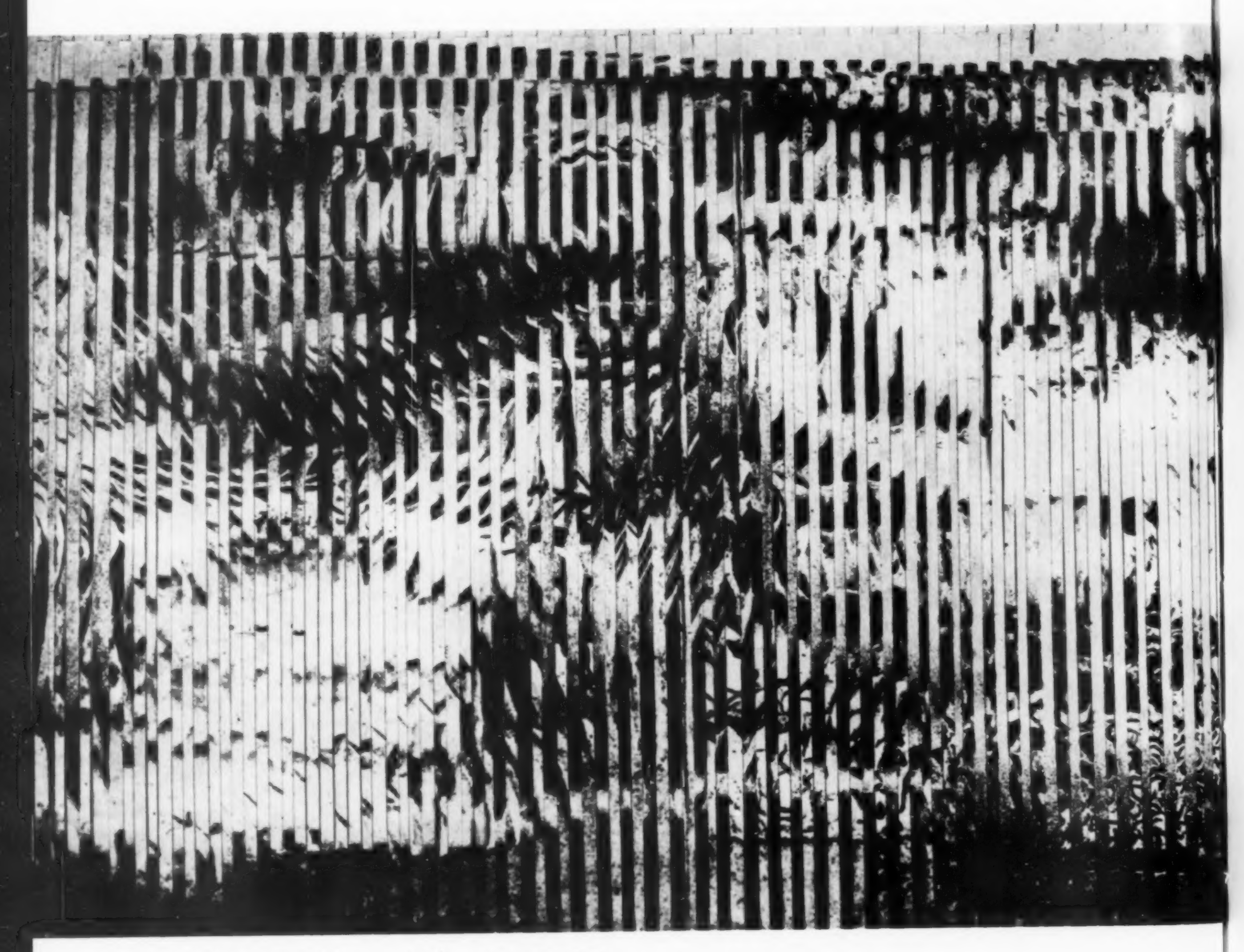
Schmelzende Glykolsäurekristalle in polarisiertem Licht (250fach vergrößert)

Foto: Manfred K

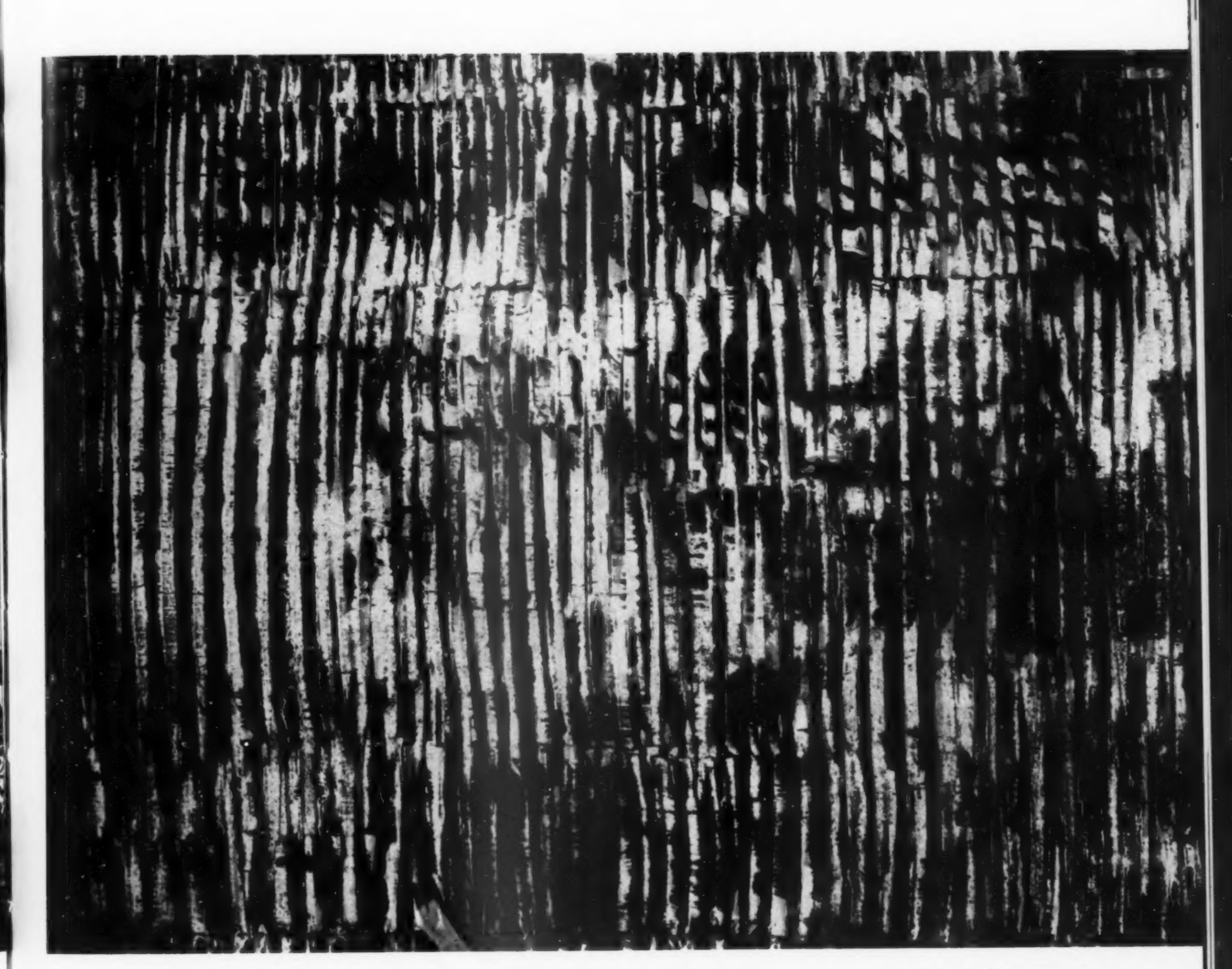
Schmelzende Glykolsäurekristalle in polarisiertem Licht (250fach vergrößert)

Foto: Manfred K[illegible]

Klaus J. Fischer, Sko, Tusche, 1957



Steinstruktur (zwei Abzüge einer Aufnahme, zerschnitten und ineinandergefügt)
Foto: Helmut Hahn



Heinz Mack, Öl, 1958, 98 x 110 cm



Mauerstrukturen in einer südlichen Hafenstadt



René Acht, Hommage à Odilon Redon, Öl, 1956, 81 x 65 cm

Mauerstrukturen in einer südlichen Hafenstadt

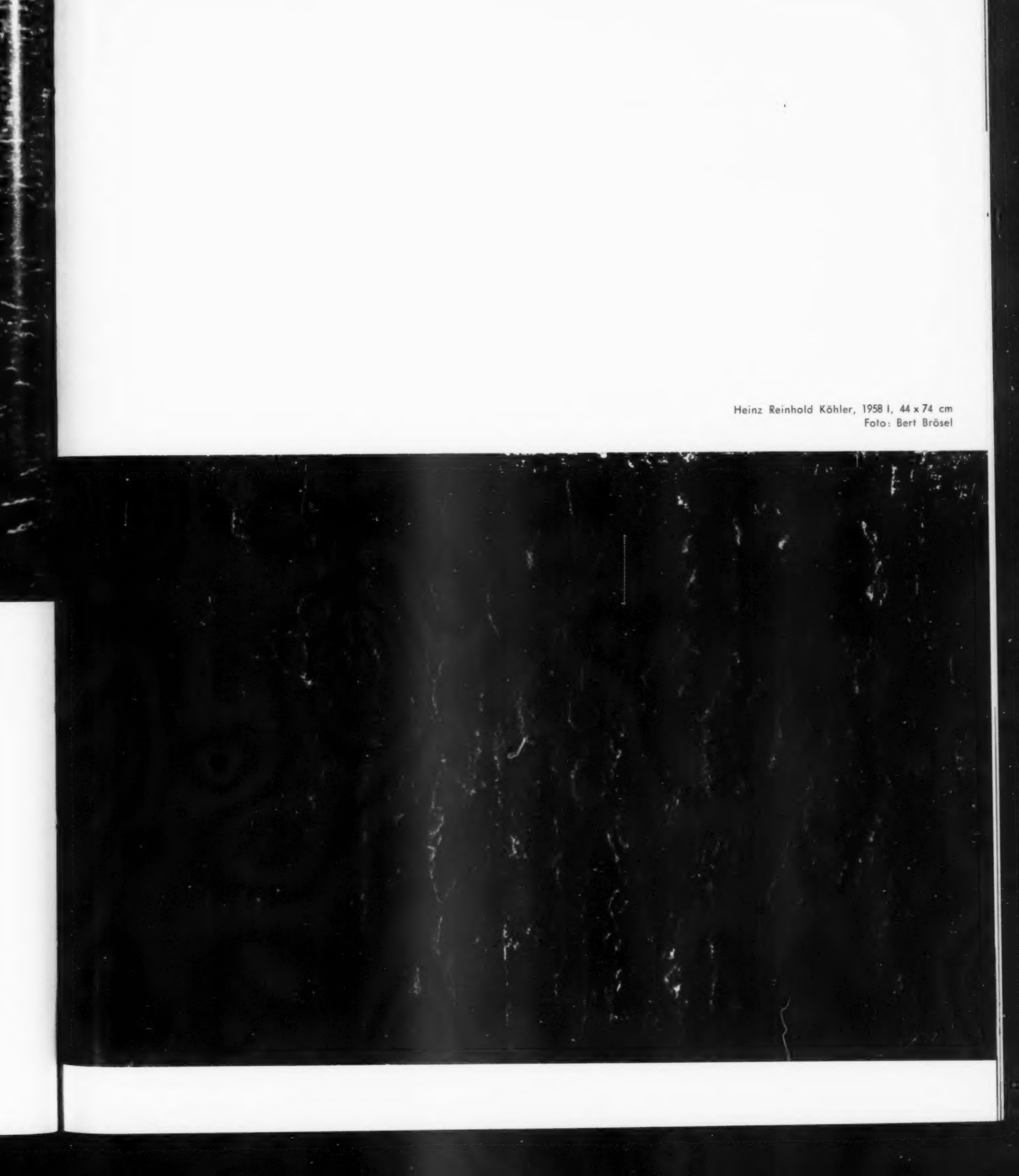
Kristallisierte Sulfanilsäure in polarisiertem Licht (100fach vergrößert)
Foto: Manfred Kage



Otto Herbert Hajek, Raumknoten, Bronze, 1957
Foto: Schubert



Mauerstrukturen
Foto: Manfred Leve



Heinz Reinhold Köhler, 1958 I, 44 x 74 cm
Foto: Bert Brösel



Die erste Fotografie der Welt, aufgenommen von Nicéphore Niépce aus seinem Fenster in Gras (nahe Châlon-sur-Saone), 1826

SAMMLUNG GERNSHEIM

Georges Seurat
Der Leuchtturm von Honfleur
Zeichnung





J. M. Cameron, Porträtfoto, 1872



Auguste Renoir,
Im Sommer, Öl (Ausschnitt)



Lewis Carroll, It won't come smooth, 1863



Gesprengte Brücke bei Mezières
Foto aus dem deutsch-französischen Krieg von 1870



Fox Talbot, Die offene Tür, 1844 (Colotype)



Unsere Aufgabe ist . . . Ähnliches zu wollen, rein als Gleichnis zu dem, was die Natur schafft, nicht etwas, was konkurrieren will, sondern etwas, das besagen will: Es ist so wie dort.

Paul Klee

Dieses Heft ist einem Vergleich zwischen Fotografie und neuer Kunst gewidmet. Die Aufnahmen des Fotografen Helmut Hahn regten uns zu dieser Gegenüberstellung an. Wir haben aus unserem Archiv Beispiele von Werken heutiger Maler und Bildhauer gewählt, die diesen Fotos ähnlich sind. Dabei ergab sich eine so verblüffende Übereinstimmung, daß es z.T. schwierig ist, Kunstwerk und Fotografie auf den ersten Blick auseinanderzuhalten. Man könnte auf den Verdacht kommen, die Bilder und Plastiken seien vom Fotografen oder die Fotos seien von Malern und Bildhauern imitiert worden. Beides trifft nicht zu. Fotos und Kunstwerke sind unabhängig voneinander entstanden.

Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß die hier gezeigten Fotos von der eigentümlichen Optik der heutigen Kunst im allgemeinen angeregt worden sind. In der Hauptsache handelt es sich um reine Naturaufnahmen, z.T. aber auch um überarbeitete Fotos, die in den umstrittenen Bereich der Foto-Grafik fallen. Jedoch bleibt auch in diesen Fällen das Naturobjekt soweit bestimmend, daß anhand unserer Fotos ohne Mühe nachgewiesen werden kann, wie eng benachbart die Formen der neuen Kunst und die Bildungen der Natur sind. Es ist bekannt, daß es in der Mikrowelt zahlreiche Entsprechungen zur abstrakten Kunst gibt. Klee, Kandinsky, Baumeister u.a. haben wiederholt darauf hingewiesen. Eine z.Z. in der Kunsthalle Basel stattfindende Ausstellung „Kunst und Naturform" hat diese Entsprechungen zum Gegenstand. Unsere Fotos machen darüberhinaus auf die Kontakte aufmerksam, die die jüngste Etappe der Kunst zur Makrowelt unterhält. Diese Kontakte sind so intim, daß man versucht ist, von einem neuen Naturalismus in der Kunst zu sprechen. Das Problem ist jedoch schwieriger. Der Begriff des Naturalismus bezieht sich auf eine perspektivisch getreue Dingwiedergabe. Von dieser Dingwiedergabe hat sich die ungegenständliche Kunst getrennt. Damit hat sie sich aber keineswegs von der Natur selbst distanzieren wollen. Statt an die perspektivischen und dinglichen Zusammenhänge der überlieferten Naturauffassung hat sie sich — parallel zur Wissenschaft — an die undinglichen Strukturzusammenhänge der Natur gehalten und damit das moderne Naturbild mitgeprägt. Dieses Naturbild ist durch Abstraktion, durch ein Absehen von der gewohnten Erscheinung, bestimmt. Die Fotografie, die sich das flächige Sehen der Künstler zu eigen gemacht hat, folgt den Abstraktionsmethoden der modernen Kunst nach. Dabei fördert sie unvermutete Aspekte der Natur zutage, die aber nicht nur zur Natur, sondern ebenso zur Kunst in Abhängigkeit stehen. Denn ebenso wie in der Naturwissenschaft die Natur kein festgelegter Begriff, sondern immer schon eine Frage der Interpretation ist, sind die ästhetischen Aspekte der Natur von der jeweiligen Absicht der Kunst abhängig. Man kann also nicht generell von einem neuen Naturalismus sprechen, sofern man damit eine ästhetisch kraftlose Naturnachahmung meint. Erst wenn das neue Sehen zum Gemeinplatz wird, wenn also das, was ursprünglich einer künstlerischen Sehweise entsprang, zu einer gegenständlichen Erfahrungsgewohnheit verdorrt, wird es für die Kunst Zeit, sich nach neuen Problemen umzusehen. Auch der klassische Perspektivismus war ja kraft einer wissenschaftlichen und künstlerischen Abstraktion in seinen Anfängen eine echte Frage der Kunst und degenerierte erst später zu einem platten Naturalismus.

Es ist vielleicht erlaubt, in der heutigen Kunst dort von einem „zweiten Naturalismus" zu sprechen, wo der optische Fund der Maler einem Gemeinplatz im Bereich der Mikro- oder Makrostrukturen unserer Welt entspricht — (man denke an die Tropfenformen des Tachismus, die heute kein ästhetisches Novum mehr darstellen). Die Kunst muß sich immer davor hüten, sich mit der allgemeinen Welterfahrung zu decken oder hinter ihr zurückzubleiben. Soweit die Fotografie an Problemen der bildenden Kunst interessiert ist, wird auch sie auf weitere Mittel der Verfremdung des in der Natur Gegebenen sinnen. Es ist der Fotografie ja nicht nur möglich, lediglich zu dokumentieren, sondern ebenso — das war von Beginn an ihre vornehmste Aufgabe — an der Definition der ästhetischen Bewußtseinslage einer Zeit mitzuarbeiten. Wie weit dabei die Korrespondenz zwischen Fotografie und bildender Kunst grundsätzlich reichen kann, untersucht in dem folgenden Aufsatz Max Bense von den Grundlagen seiner „Informationsästhetik" aus.

Die Redaktion

Max Bense

Fotoästhetik

Ich will zunächst darauf aufmerksam machen, daß Moderne Ästhetik zwei Eigenschaften besitzt, die ihr die Beschäftigung mit Fotografie geradezu aufdrängen, erstens die Tatsache, daß sie mehr eine technische als eine metaphysische Wissenschaft ist und zweitens die Tatsache, daß sie das Ästhetische als eine Art Information, als „ästhetische Information" einführt. Diese wird, getragen von einem Trägersystem, am Kunstwerk wahrnehmbar. Moderne Ästhetik bezieht in zunehmendem Maße auch die technisierten Prozesse künstlerischer Produktion ein und kann selbst an technischen Trägersystemen nach ästhetischer Information Ausschau halten.
Zwei weitere Feststellungen müssen angeschlossen werden. Erstens die, daß die ästhetischen Informationsbeträge ausschließlich mit dem physikalisch-chemischen Prozeß der Fotografie entstehen. Daraus folgt, daß auch im Felde der Fotografie nicht von einer Präexistenz des Ästhetischen die Rede sein kann; auch hier hat das Ästhetische nur sogenannte Mitrealität, es werden Materialien und Prozesse der Realisation vorausgesetzt; ein ästhetisches Apriori existiert nicht; die ästhetische Information kann lediglich ein Faktum der Erfahrung sein, und zwar was ihre Herstellung wie auch ihre Wahrnehmung anbetrifft.
Vergleicht man nun Fotografie und Malerei, so kann der Vergleich einmal die ästhetischen Informationen betreffen, die jeweils gegeben werden und ein andermal die Trägersysteme erfassen — das technische der Fotografie und das artistische der Malerei. Sofern man diese beiden Möglichkeiten verwechselt oder nicht scharf genug voneinander trennt, können Urteile über Affinitäten zwischen künstlerischer und fotografischer Produktion zustandekommen, die nicht haltbar sind.
Um Klarheit zu gewinnen, ist zunächst eine Klassifikation im Bereich der ästhetischen Information vorzunehmen, die auch in anderer Hinsicht nützlich sein wird. Sie erst läßt eine Annäherung oder wechselseitige Begrenzung zwischen Malerei und Fotografie diskutierbar werden. Ich meine die Unterscheidung zwischen singulärer und generalisierter ästhetischer Information. Unter einer singulären ästhetischen Information ist die ästhetische Information eines bestimmten Kunstwerkes zu verstehen, die nur mit diesem wahrnehmbar wird und ein kennzeichnendes, spezifisches Trägersystem besitzt; es handelt sich also um eine gebundene ästhetische Information. Unter einer generalisierten ästhetischen Information ist eine ästhetische Information zu verstehen, zu deren Wahrnehmung kein eigens für sie geschaffenes Kunstwerk und kein spezifisches Trägersystem notwendig sind. Als Trägersysteme können maschinell geschaffene, technische Gebilde, etwa eine Autokarosserie, fungieren. Hier handelt es sich um eine nichtgebundene Information.
Unsere These ist nun, daß die ästhetische Information einer Fotografie zur Klasse der ästhetischen Informationen gehört, deren Trägersysteme als technische Systeme aufzufassen sind; das bedeutet für die Klassifizierung einer ästhetischen Information, die durch Fotografie hervorgebracht werden kann, daß es sich um eine generalisierte ästhetische Information handelt.
Wo Struktur und Gestalt ästhetisch wirksam werden, gehören sie fast durchweg zur Klasse der generalisierten ästhetischen Informationen (Akte und Landschaftsstücke Edward Westons sind dafür ein gutes Beispiel), während Bedeutung, wenn sie als ästhetisches Zeichen auftritt, in die Klasse der singulären Informationen fällt.
Nun kommt aber noch etwas anderes hinzu, was hier berücksichtigt werden muß. Fotografie ist dadurch ausgezeichnet, daß im Prinzip zu jedem Punkt der Bildfläche auch ein

Punkt außerhalb der Bildfläche gehört. Es kann also von der ästhetischen Verteilung, die als ästhetische Information einer Fotografie wahrgenommen wird, auf Realverhältnisse geschlossen werden. Jede Fotografie zeigt — „von sich selbst her" — ein System von Koinzidenzen, und es sind bekanntlich diese Koinzidenzen, auf denen schließlich die Erfahrbarkeit der tatsächlichen Welt beruht. In jeder ästhetischen Information, die eine Fotografie bietet, sei sie noch so generalisiert und vermittelst technischer Eingriffe auf Gestalt oder Struktur eingeschränkt, sind somit Realverhältnisse real (nicht etwa suggeriert und bloß der Möglichkeit nach wie etwa in der Malerei) gegenwärtig; es sind Realverhältnisse, die sich unter Umständen als „Naturschönes" im Sinne eines Hegelschen „Echos" des „Kunstschönen" interpretieren lassen, und man bemerkt hier, daß höchstwahrscheinlich alles Naturschöne, und zwar gerade als Hegelsches „Echo" des „Kunstschönen", nur als generalisierte ästhetische Information aufnehmbar ist.

Berücksichtigt man alle vorstehend gemachten Überlegungen, so wird verständlich, daß im allgemeinen der ästhetische Informationsbetrag (d. i. das Maß der Entscheidungen, die gefällt werden müssen, um die Information zu gewinnen) der Fotografie tiefer liegt als in der Malerei. Der artistische Prozeß, der in der Fotografie eingeleitet wird und zur ästhetischen Information führen soll, bricht als selektiver Prozeß, der also frei ist und Entscheidungen fällt, sehr viel schneller ab als in der Malerei. Sehr viel schneller, fast schon mit der Wahl des Standorts, erreicht der artistische Prozeß des Fotografierens den Punkt, wo die lückenlose Determination des Bildes einsetzt, ein Punkt, der in der Malerei manchmal mit dem letzten oder vorletzten Pinselstrich gewonnen wird. Natürlich ist auch das gemalte Bild, die peinture, sei sie abstrakt, konkret oder realgegenständlich, expressionistisch, impressionistisch oder tachistisch, ein System von Koinzidenzen, aber doch von Koinzidenzen zwischen Bildpunkten (Pinselstrichen) und (visuell und haptisch ausgemachten) Entscheidungen der Hand, keineswegs aber zwischen Bildpunkten und präexistierenden physikalischen Realpunkten. Diese artistische Begrenzung der ästhetischen Information jeder Fotografie spiegelt sich also in dem Faktum, daß dort, wo die Fotografie wirklich Kunstschönes liefert, sie es als generalisiertes Kunstschöne im Sinne von Gestalt und Struktur liefert oder, wie wir uns hier hegelianisch ausdrücken könnten, als „Echo" eines ausgewählten Naturschönen wie auch eines ausgewählten Kunstschönen. Während also Malerei nicht notwendig ein „Außenweltproblem" besitzt und Darstellung oder Nachahmung möglicher, nicht bloß wirklicher Welten sein kann, hat es die Fotografie im Prinzip immer mit einem „Außenweltproblem" zu tun. Es ist immer ein Minimum, mindestens ein Minimum dieser Außenwelt in ihr vorhanden; absolute Weltvernichtung ist ihr unmöglich, ebenso aber auch absolute Welterfindung, und es hat den Anschein, daß Malerei letztlich immer mehr Möglichkeiten besitzt, ästhetisch dem physikalischen Weltprozeß zu entgehen als die Fotografie. Vielleicht ist es das Bewußtsein gerade dieses Faktums, das in uns so leicht den Eindruck entstehen läßt, Neuigkeit und Ursprünglichkeit einer ästhetischen Information, kurz: ihre überraschende I n n o v a t i o n, lägen in der Malerei n ä h e r a n d e n P r i n z i p i e n als in der Fotografie.

Der ästhetische Prozeß der Malerei ist auf Schöpfung aus, der ästhetische Prozeß der Fotografie hat es mit Übertragung zu tun oder, informationstheoretisch gesprochen, Malerei erweist sich stärker als eine K u n s t d e r „Q u e l l e", Fotografie stärker als eine K u n s t d e s „K a n a l s" (wie es z. B. auch die Schauspielkunst ist). Daher gibt es auch für die Fotografie C o d i e r u n g s p r o b l e m e, d. h. sie vermittelt eine bestimmte, visuell mögliche, optisch erhaltene ästhetische Information in einem Code (die Korngröße definierte z. B. eine solche Codierung), der geändert, decodiert werden kann. Hingegen bedeutet für die Malerei das, was wir ihre Realisation der ästhetischen Information nennen, keine Codierung; in der Malerei erscheint die ästhetische Information realisiert, aber nicht verschlüsselt. Allerdings beweist das Auftreten der modernen Serienverfahren in der Malerei, daß Zwischenstufen möglich sind, die also die ästhetische Informationen codiert darstellen können. Dennoch bleibt, im ganzen gesehen, für die Malerei der „Entstehungs-Raster", aber für die Fotografie der „Übertragungs-Raster" entscheidend.

Es gibt also durchaus Demarkationslinien zwischen Malerei und Fotografie, die aber da wie dort den Gedanken an die ästhetische Produktivität nicht stören. Selbst in den Analoga bleiben daher die Prinzipien dieser Demarkation erhalten. Man täusche sich nicht: auch hier vermutlich wechselseitige Erhellung der Künste und ihrer Prinzipien. Im übrigen bedarf die Welt, die Zivilisation einer beständigen Zufuhr an ästhetischer Information. Aber Vorentscheidungen über die Art ihrer methodischen Realisation haben sich noch immer als Vorurteile erwiesen.

Literatur:

Camera, Nr. 4, 1958 (Fotos von E. Weston) – A. Moles, Theorie de l'information et perception esthétique, 1958 — M. Bense, Aesthetik und Zivilisation, 1958

Die Fotosammlung von Helmut Gernsheim

Die Fotosammlung von Helmut Gernsheim in London liegt mit der des George Eastman House in Rochester, USA, im Wettstreit. Historiker der Fotografie werden sich vielleicht darüber einigen, daß die amerikanische Sammlung die reichhaltigere, die englische die künstlerisch wertvollere ist.
Erstaunlich an der Gernsheim-Collection ist ihre Jugend: sie wurde erst nach dem zweiten Weltkrieg in Angriff genommen. Helmut Gernsheim ist Münchener; als Knabe und Jüngling sammelte er Steine, Schmetterlinge, Briefmarken und Ansichtskarten. Ein Sammler aus Bestimmung, wenn auch die Zielsetzung sich erst spät festsetzte. Er wurde Berufsfotograf. 1937 emigrierte er nach England. Dort wurde er bei Ausbruch des Krieges interniert, und, wie viele Deutsche, nach Australien verschleppt, um in Konzentrationslagern auf das Ende der bitteren Affären zu warten. Erst als er nach England zurückkehren durfte und für den National Buildings Record, das ist die staatliche Buchstelle, zu fotografieren hatte, als er das Londoner Stadtgebiet, die Schäden durch Bomben, die Details der Monumente (wie der Westminsterabtei, des Britischen Museums und der St. Pauls Cathedral) aufzunehmen hatte, reifte die Idee, zu den Sammlungen der Kinderzeit eine neue und letzte anzulegen: diesmal sollten es die Meisterwerke der Fotografie vor 1900 sein.
Gleichzeitig entwickelte sich Helmut Gernsheim zu einem verdienstvollen Historiker in seinem Fach. Er verfaßte ein ausgezeichnetes Buch nach dem andern, die die Geschichte der Camera Obscura und ihrer Nachfolger erzählten. Für die Sammlung selbst wurde der Grundstock im Januar 1945 gelegt, und so ist sie — die eine Rarität sondergleichen darstellt — genau 13 Jahre alt. In diesen 13 Jahren brachte das Ehepaar Helmut und Alison Gernsheim 29 000 Originalfotografien, 3500 Bücher und Zeitschriften, 240 Autografen und Manuskripte, 110 Apparate und so manches andere zusammen. Zu den Fotos gehören die seltensten Stücke. Ich erwähne vor allem die erste Fotografie der Welt. Ihr Autor ist nicht, wie fälschlich angenommen wird, Daguerre, sondern sein erster Partner, Nicéphore Niépce. Sie entstand 1826, elf Jahre vor Daguerre's erstem Resultat, ein verschwommener, aber eindrucksvoller Ausblick aus einem Fenster, nahe Châlons-sur Saône. Auch das Original-Manuskript Niépces „Heliographie" (aus dem Jahre 1827), befindet sich in der Sammlung.
In England hat Lewis Carroll, der das berühmte Buch „Alice's Abenteuer im Wunderland" geschrieben hat, die Stellung eines Klassikers inne. Er wird nicht seltener als Shakespeare zitiert, und Biographen haben jedes Detail seines Lebens ans Licht gezerrt. Seltsamerweise aber ist es keinem dieser Biographen völlig bekannt geworden, ein wie leidenschaftlicher Amateurfotograf der verehrungswürdige Reverend gewesen ist. Da aber stöberte Gernsheim in einem Antiquitätenladen aus staubigem Trödel ein halb auseinandergefallenes Fotoalbum hervor. Es hatte Carroll gehört und enthielt die von ihm aufgenommenen Porträts und Interieurs. Daß der Dichter mit Vorliebe Kinder — kleine Mädchen — porträtiert hat, wird niemanden verwundern. Das Kind im Nachthemdchen und mit aufgelöstem, dunklen Haar, das, die Bürste und den Spiegel in Händen, sich nicht entschließen will, mit dem peinigenden Bürsten zu beginnen, erinnert sogar an ein Gedicht Carrolls, das dieses Dilemma mit sanft zu Herzen gehenden Worten schildert.
Die erste große Ausstellung der Gernsheim-Collection fand im Jahre 1951 im Victoria and Albert Museum in London statt: „Masterpieces of Victorian Photography." Das war also nur sechs Jahre nach der Gründung. Diese Ausstellung, in verkleinertem Umfang, reiste in die größeren Provinzstädte von England und Schottland. Sie wurde 1952 in Luzern, 1956 in Gothenburg und Amsterdam, 1957 in Stockholm und Mailand gezeigt.
Heute stellt sich für das Ehepaar die Frage, was mit ihrer Sammlung in Zukunft geschehen soll. Zwei Menschen allein sind den Anforderungen auf die Dauer nicht gewachsen, sowohl was die Arbeit wie die finanziellen Lasten anbetrifft. Die Sammlung vergrößert sich von Tag zu Tag, sie steigt an Wert und ist schon ein Risiko geworden. Andererseits ist es kaum zu glauben, daß es in ganz Europa noch kein einziges Museum gibt, in dem die Entwicklung der Fotografie studiert werden könnte; und noch viel erstaunlicher, daß bisher alle Pläne Gernsheims, seine Sammlung zum Grundstock eines solchen Museums zu machen, gescheitert sind. Wo es nicht an Geld fehlt, fehlt es an Interesse, und wo beides vorhanden ist, fehlt es an der wissenschaftlichen Grundlage.

Otto Zoff

Die Galerie „Kunst der Gegenwart" in Salzburg

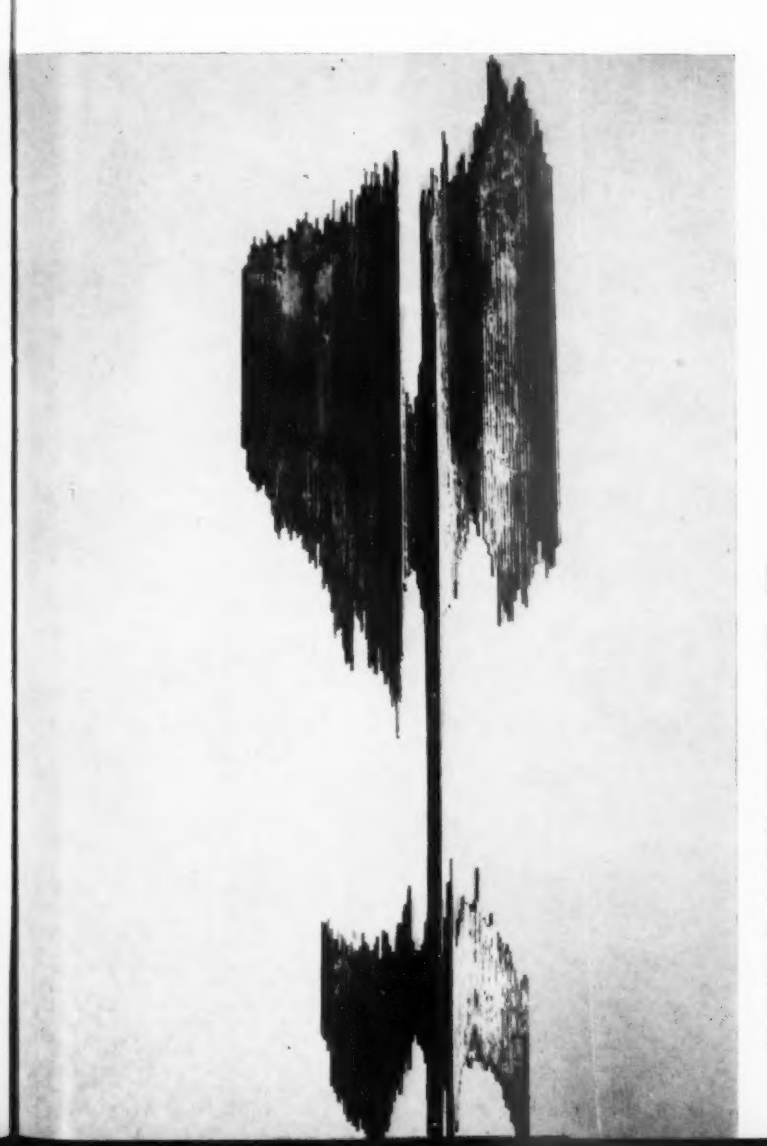
So gut wie unbekannt ist eine Institution in Salzburg, die der Förderung und Hilfe junger Künstler dient, die Galerie „Kunst der Gegenwart", die ihren Sitz in den herrlichen Räumen der Residenz hat. Die Anregung zu diesem Unternehmen ging von zwei Malern aus, von dem Salzburger Slavi Soucek und dem Wiener Gustav Beck. Durch Zusage ideeller Unterstützung von Professoren und großzügiger Hilfe von seiten der Industrie, des Bundes, des Landes und der Stadt Salzburg, konnte ihre Gründung im Jahre 1952 erfolgen.
Die Galerie trat mit einem festen Programm vor die Öffentlichkeit. Sie hatte sich das Sammeln moderner Grafik, deren Pflege und Verbreitung als Ziel gesetzt und gleichzeitig damit beabsichtigt, eine Grundlage als Versuchs- und Lehrinstitut für moderne Künstler zu schaffen. Es wurden Werkstätten eingerichtet, in denen die Künstler ungehindert experimentieren können. Da von jeder in Serie gedruckten Grafik 2 Blätter der Galerie verbleiben, wird erreicht, daß eine Sammlung moderner Grafik zustandekommt, die einmal einen Überblick über die derzeit als wertvoll anerkannten Arbeiten geben kann und zum andern historisches Interesse besitzen wird. Soweit die Mittel reichen, will man durch Ankauf von grafischen Arbeiten die Sammlung bereichern. (Der Wert der Sammlung beträgt heute bereits ca. S 80 000.) Später soll die

Clubraum der Gesellschaft für moderne Kunst in Salzburg



Werkstätte der Galerie „Kunst der Gegenwart" in Salzburg

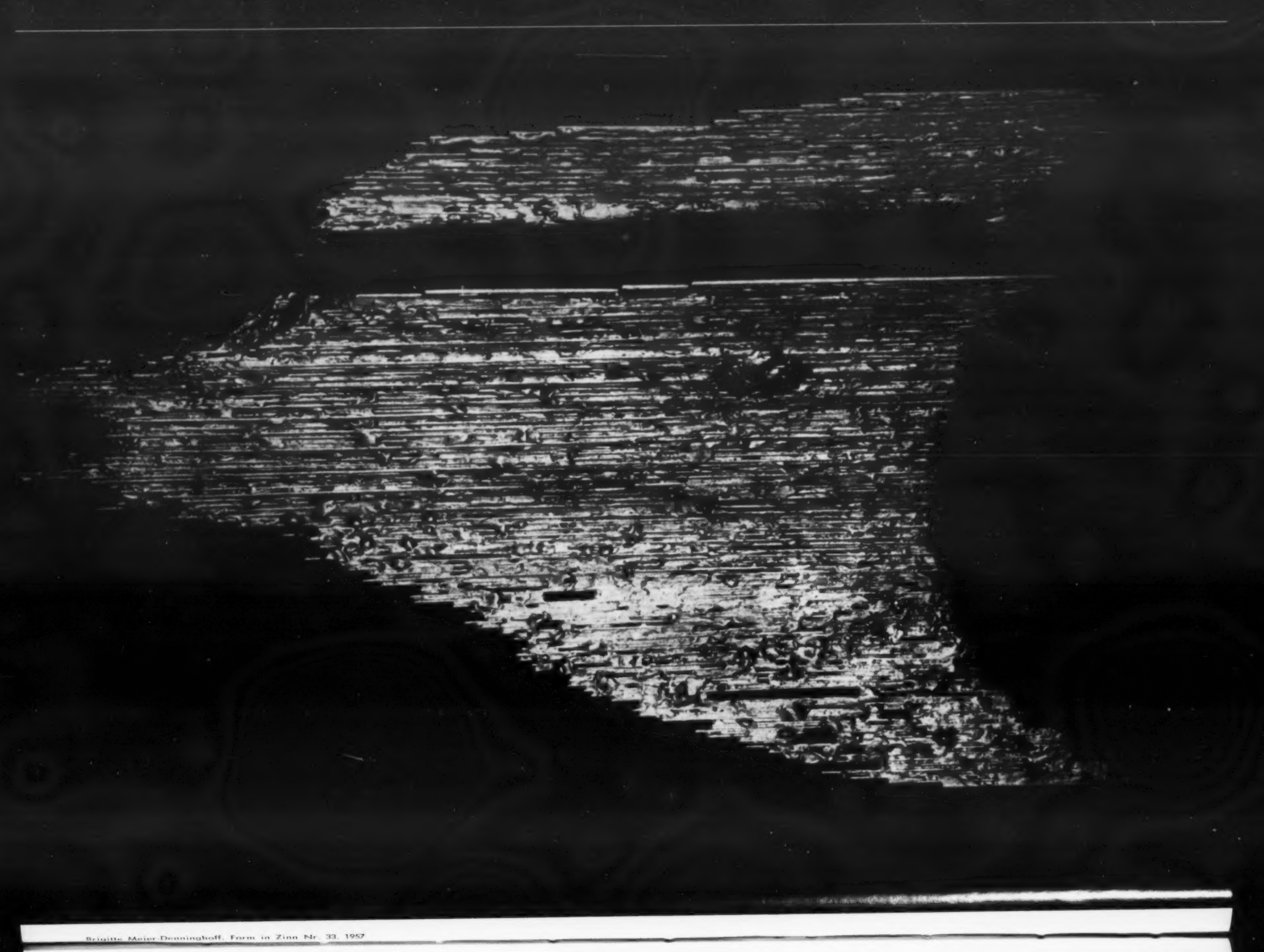
WIR STELLEN VOR: Brigitte Meier-Denninghoff



Brigitte Meier-Denninghoff, Schwingen, Messing und Zinn, 1958
Foto: Matschinsky

Geb. am 2. 6. 1923 in Berlin.
1943 Beginn der Ausbildung als Bildhauerin an der Staatl. Hochschule für bildende Künste, Berlin. Fortsetzung des Studiums nach dem Kriege in München. 1947 erste abstrakte Arbeiten. 1948 als Assistentin von Henry Moore in England. 1949/50 Stipendium der Solomon Guggenheim Foundation, New York, für ein Studium in Paris (bei Antoine Pevsner). Danach freie Arbeit in München. 1953/54 Bühnenbildnerin in Darmstadt. 1957/58 Lehrauftrag an der Staatl. Werkakademie Kassel zur Leitung der Bildhauerabteilung.
Mitglied des Deutschen Künstlerbundes.
Einzelausstellungen:
Galerie Schüler, Berlin.
Galerie Stangl, München.





Brigitte Meier-Denninghoff, Form in Zinn Nr. 33, 1957

Sammlung Eigentum der Öffentlichkeit werden. Die Einrichtung der Werkstätte besteht aus 3 Steindruckpressen, 2 Radiertiefdruckpressen und einem Siebdruckgerät. Es spricht für die Aufgeschlossenheit des Instituts, daß die Arbeitsmöglichkeiten nicht nur österreichischen, sondern auch ausländischen Künstlern (gegen Entrichtung eines sehr geringen Unkostenbeitrags) zur Verfügung stehen. Die Galerie hat seit ihrem Bestehen 6 Ausstellungen im In- und Ausland veranstaltet und sich u. a. an den Biennalen in Venedig und Sao Paolo beteiligt. Durch Einladungen von ausländischen Ausstellungen wird ständig ein internationaler Kontakt erhalten.
Durch die geschickte Tätigkeit des Leiters der Werkstätte, Slavi Soucek, wurde sie in den letzten Jahren zu einem beliebten Treffpunkt österreichischer und ausländischer Künstler, die hier gemeinsam arbeiten und ihre Gedanken austauschen können. Für die Künstler ist in allen praktischen Fragen die Hilfe durch den Fachlehrer Otte von großem Wert. Er ist auch besonders geeignet, das Drucken der Auflagen zu übernehmen.
Es ist eine besonders glückliche Kombination, daß sich den Räumen der Galerie der Clubraum der Gesellschaft für moderne Kunst anschließt. Diese Gesellschaft organisiert viele gesellschaftliche und kulturelle Veranstaltungen in Form von Vorträgen, Diskussionen oder Klubabenden, außerdem wird der Klubraum zum Treffpunkt zwangloser nachmittäglicher Zusammenkünfte.

Hermine Müller

Freiheit und Bindung des Künstlers

Das „Europäische Forum", Alpbach 1958, hatte diesmal seine Erörterungen für die verschiedenen Fakultäten unter das Thema „Bilanz der Freiheit" gestellt. Für die bildenden Künste ergab sich ein mehrwöchiger Kursus über „Freiheit und Bindung des Künstlers", geleitet von Franz Roh und Juliane Roh. Man hatte, mit Hilfe von Referaten der internationalen Studenten, durcharbeiten wollen, wie im Islam und während des byzantinischen Bilderstreites bildliche Darstellungen göttlicher Personen verboten wurden, welche ikonographisch strengen Bindungen der Kirchenkunst des Mittelalters dann auferlegt waren, welche Bilderstürme sich danach aber bei Savonarola, den Wiedertäufern und Calvinisten erhoben. In der französischen Revolution versuchte man, der Malerei und Skulptur eine Art politische Tugendlehre aufzuzwingen, und der Nationalsozialismus verbannte wie der von ihm gehaßte Kommunismus schließlich alle abstrahierenden Kunstäußerungen. Da die Hörer sich einseitig für die Fragen der Gegenwart interessierten, wurden vor allem diejenigen Einschränkungsversuche durchgenommen, welche den Künsten im späteren 19. und 20. Jahrhundert durch eine retardierende Kritik auferlegt werden sollten.
Es wurde nachgewiesen, daß die moderne, gegenstandsfreie Malerei und Skulptur ein Maximum von Freiheit erreicht hat, weil sie sich weder an die Gegenstände der Außenwelt, noch an bestimmte Kompositionsregeln, noch an die Spezialwünsche eines Auftraggebers bindet. In Referaten wurden jene Schriften erörtert, welche in dieser Freiheit Gefahren sehen. Die meisten dieser Thesen wurden von den Studenten widerlegt: auch die abstrakte Malerei sei keineswegs umweltfremd, und die absolute Musik der Sinfoniekonzerte sei ganz allmählich geradezu populär geworden, obgleich hier, im Gegensatz etwa zu Lied und Oper, der gegenständliche Inhalt fehle, bei welchem unmusikalische Menschen erst Halt zu finden pflegen. Ein Referat mit farbigen Lichtbildern verglich dann strukturelle Fotos der realen Außenwelt mit verwandten Werken der Graphik und Malerei, um zu zeigen, daß sich auch bei abstrakter Kunst Gegenstücke aus der vorgegebenen Natur finden lassen. (Paul Klee: der heutige Künstler arbeitet nicht n a c h der Natur, sondern w i e die Natur.)
Sodann wurden diejenigen Bindungen erörtert, die sich der Künstler durch das jeweils benutzte Material selber auferlegt. Es wurden hier unterschieden zwischen jenen Fesseln, welche man meist zu absolutistisch „die Bindungen der Technik" nennt, und jenen Beschränkungen, welche man lieber nur als jene der „B i l d m i t t e l" bezeichnen sollte.
Schließlich war zu erörtern, ob der übersteigerte Freiheitsbegriff standhalte, den z. B. manche Surrealisten gefordert haben, wenn sie allein die Produktion in einer Art Trance gelten lassen wollen. An vielen Fällen wurde aufgezeigt, daß ein Schaffensprozeß doch immer den Filter eines kontrollierenden Bewußtseins passiere. Trotzdem konnte herausgearbeitet werden, daß auch falsche Theorien und Interpretationen vorübergehend Bedeutung haben können, indem sie neuen Ausdrucksmitteln zum Durchbruch verhelfen. In Wahrheit aber handele es sich immer um ein kompliziertes Funktionsgeflecht von Freiheit und Determination. In der Malerei des 20. Jahrhunderts findet sich ein hohes Maß normierender Selbstbindung (Mondrian) neben einem extremen Freiheitsbedürfnis (art informel bis Tachismus).
Da viele Angriffe gegen eine ungegenständliche Kunst mit religiösen Argumenten geführt werden, interessierte auch ein Referat über „Kirche und moderne Kunst" an Hand des Buches von Pater Régamey. Sieht hier doch ein Priester gerade in der abstrahierenden Kunst besondere Chancen für das religiöse Erleben.
Leicht war nachzuweisen, wie unsinnig die Kunstverbote des Nationalsozialismus und die beinah identischen des Kommunismus sind, so daß beide Regierungsformen die bildenden Künste gänzlich banalisiert oder gar zum Verlöschen gebracht haben, wobei noch nicht einmal erwiesen ist, daß eine größere Gestaltungsfreiheit die gewollten politischen und wirtschaftlichen Ordnungen auch nur schwächen würde.

r.

Guido v. Kaschnitz Weinberg †



Mit seinem Hinscheiden am 1. September d. J. verlor die Altertumswissenschaft einen ihrer hervorragendsten Forscher. Geboren am 28. Juni 1890 in Wien, hatte er ein Alter von 68 Jahren erreicht. Seine Berufung zum Archäologen deutete sich schon in den Knabenjahren an, wenn er auf Wanderungen in der Umgebung der römischen Militärsiedlung Carnuntum bei Wien traumwandlerisch sicher an Stellen zu graben begann, die antike Überreste — Tonscherben oder Münzen — enthielten. Nachdem er an der Wiener Universität promoviert hatte, mußte er als Artillerist ins Feld ziehen. Der Zusammenbruch der Donaumonarchie traf ihn tiefer, als er es damals wahrhaben wollte. Er verließ die Heimat und zog nach München, wo er eine Zeitlang innerhalb der neugegründeten „Gesellschaft für zeichnende Künste" die Herausgabe faksimiligetreuer Mappenwerke, z. B. der „Handzeichnungen des Mathias Grünewald" betreute. Dann ging er nach Rom und wurde Mitarbeiter des Archäologen Amelung. Er vermählte sich mit Freiin Marie Luise v. Holzing, die sich an seiner Seite zu einer der stärksten Formbegabungen der deutschen Gegenwartsdichtung entwickelte. Eine Zeitlang lebte er mit seiner jungen Frau in Südfrankreich. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre habilitierte er sich in Freiburg im Breisgau für klassische Archäologie und wurde bald darauf ordentlicher Professor in Königsberg, dann in Marburg und schließlich in Frankfurt a. M. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde er zu Verhandlungen wegen Rückgabe des deutschen archäologischen Instituts von der Bundesrepublik nach Rom geschickt. Seine Persönlichkeit, die einen still überlegenen Geist mit alt-österreichischem Charme vereinigte, erwarb auch in Rom allgemeine Beliebtheit, die er sich auch als erster Direktor des archäologischen Instituts bewahrte. Es war eine feinsinnige Geste Prof. Herbigs, seines Nachfolgers in Rom, einen Zweig mit römischem Lorbeer auf den Sarg Guido v. Kaschnitz' niederzulegen. Alle Kollegen und Freunde, die der Beisetzung in Bollschweil beiwohnten, rühmten in ihren Nachrufen nicht nur die Verdienste des Gelehrten, sondern auch das Wesen des Menschen, von dem, wie sein ehemaliger Assistent P. H. von Blankenhagen hervorhob, der Glanz einer adeligen Haltung und eine tiefe und noble, auf der Einheit von Herz und Geist beruhende Heiterkeit ausstrahlte.
Erst sein Nachlaß, dessen Herausgabe wir erwartungsvoll entgegensehen, wird uns die wissenschaftliche Bedeutung Guido von Kaschnitz' ganz erschließen. Ein tragisches Geschick — eine schwere Krankheit — hinderte ihn daran, sein Hauptwerk, dem die Arbeit vieler Jahre gegolten hatte, selbst zu vollenden. Unbefriedigt von der historisch klassifizierenden Forschung der Archäologie unternahm Kaschnitz den Versuch einer neuen Sinndeutung der Antike in bezug auf ihre mittelmeerischen Voraussetzungen, vor allem in seinen Publikationen „Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst", Frankfurt a. M., 1944, und „Über die Grundformen der italisch römischen Struktur" in den Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Band 59.
Unsere Zeitschrift schätzt sich glücklich, daß ihr Guido von Kaschnitz einige wertvolle Beiträge wie „Ägyptische und griechische Plastik, Versuch einer Strukturvergleichung" (I. Jhg. H. 10/11) und „Zwei plastische Bildnisse Friedrichs II. von Hohenstaufen (VIII. Jhg. H. 5) überlassen hat.

L. Z.

Kunstbriefe aus Italien.

Pier-Luigi Nervi hat neben dem von ihm gebauten „Palazetto dello Sport" das neue Stadion für die geplanten olympischen Spiele errichtet. Der Rohbau ist inzwischen soweit fortgeschritten, daß die Stahlbetonkonstruktion zu großen Teilen aus der Schalung befreit werden konnte. Felix Candelas großartiges Stadion hat sicher bei den konstruktiven Grundvorstellungen Pate gestanden, doch scheint Nervis statischer Kalkül noch ausgefeilter; knapper läßt sich die Verbindung von Tribüne, Überdachung und Windaussteifung kaum noch ausführen. Nervis Stadion ist eine Architektur von äußerster konstruktiver und funktionaler Perfektion, die für diesen Typ des Stadions ohne Zweifel eine gültige Endform darstellt.

Die außergewöhnlichste Ausstellung dieses Sommers dürfte die Ausstellung der Gandhara-Kunst im Palazzo Brancaccio in Rom gewesen sein. Diese Kunst, deren Hauptverbreitungsgebiet zwischen Oxus, Jaxartes und Indus liegt, befand sich lange außerhalb des europäischen Interesses, weit mehr noch als die etruskische Kunst, die je nach den großen Ausstellungen des Jahres 1956 breitesten Schichten bekannt wurde. Die Plastik aus Gandhara dagegen gehört heute nahezu noch in den Bereich des Sagenhaften. Die wenigen bekannten Texte (wie die von Malraux) tun das ihrige dazu, den Charakter des Nebulosen und Unklaren zu betonen. Zwar besitzen einige europäische Museen (London, Paris, Berlin, Leyden) bedeutende Stücke, die jedoch nicht zahlreich genug sind, um einen umfassenden Eindruck zu vermitteln. Durch das Entgegenkommen von drei pakistanischen Museen konnten in Rom 250 Beispiele der Plastik aus Stein, Stuck und Terracotta sowie der Malerei gezeigt werden; an ihnen sind die verschiedenen Einflüsse und Tendenzen der Entwicklung vom 1. bis zum 4. Jahrhundert bis in manches überraschende Detail hinein zu verfolgen.

Mario Bussagli, einer der bedeutendsten italienischen Fachleute auf dem Gebiet dieser Kunst, traf die Auswahl, besorgte den Katalog und gab zu Beginn eine Einführung, in der er versuchte, die Beziehung zwischen der Gandhara-Plastik und der Roms darzustellen. Es liegt auf der Hand, daß ein solch neues und weithin unbearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte zunächst nicht mit den üblichen Mitteln und nicht so differenziert dargestellt werden kann wie ein weitgehend erforschter Komplex. Die Vergleichsbeispiele, die Bussagli zeigte, brachten von römischer Kunst somit bekannte Werke wie die Ara Pacis oder den Fries des Nerva Forums. Zwischen der Entstehung dieser Plastik und der entsprechenden Plastik aus Gandhara liegen im Mittel 80 Jahre — so lange dauerte es, bis durch Karawanen an Hand von transportablen Stücken kleineren Formats und geringerer Bedeutung die Kenntnis eines neuen Stils nach Osten gelangte. Die eigentlichen, unmittelbaren Vorbilder kennt man kaum; allein die Datierung bereitet schon ungeheure Schwierigkeiten, zumal der mittlere zeitliche Abstand von 80 Jahren nicht konstant bleibt. Zur Zeit der Parther-Kriege Trajans verringert sich z. B. der Abstand auf wenige Jahre; d. h., immer dann, wenn der räumliche Abstand geringer wird, verringert sich auch der zeitliche, die Wirkungen der römischen Kunst erfolgen dann unmittelbarer und sind auch für den nicht speziell informierten Betrachter unübersehbar. Andere Einflüsse erschließen sich erst durch den entsprechenden Vergleich. Schließlich sind nicht alle frappanten äußeren Ähnlichkeiten auf unmittelbare Kontakte zurückzuführen. So erinnert ein Mönchskopf aus Huvishka auffällig an späte Beispiele römisch-etruskischer Porträtkunst des 1. Jahrhunderts. Der Grund für die Übereinstimmung liegt hier nicht im nachkontrollierbaren, historischen Kontakt, sondern in einer ähnlichen Situation. In beiden Fällen stoßen archaische Reminiszenzen auf neue Realismen und bilden einen ähnlichen Stil.

In Florenz ist man seit mehreren Jahren bemüht, alljährlich im Sommer eine besonders attraktive Ausstellung zu arrangieren. Dabei beweist man eine besonders glückliche Hand: Die Ausstellung Pontormos und seines Kreises vor zwei Jahren sowie die Ausstellung abgenommener und erhaltener Fresken im vergangenen Jahr waren verdiente Erfolge. Diesmal setzt man im Belvedere oberhalb des Palazzo Pitti mit der Ausstellung weiterer Fresken die Reihe fort. Es handelt sich dabei teilweise um Fresken größter Qualität von Francesco Traini, Orcagna, Baldovinetti, Paolo Uccello, Piero della Francesca u. a., die Ugo Procacci mit seiner Werkstatt in jahrzehntelanger Arbeit vor dem sicheren Verfall bewahrte. Zwar ist die Technik der Abnahme und des Transports von Fresken seit den Tagen des Quattrocento bereits bekannt — Vasari berichtet verschiedentlich von solchen Transporten, so z. B. vom Transport der Chorfresken Orcagnas in St. Croce beim Neubau des Chores — doch mußten die Methoden wesentlich verfeinert werden. Die ersten Fresken, die Procacci vor über 20 Jahren abnahm — zu ihnen gehören die Uccello-Fresken aus S. Maria Novella — sind noch nicht so perfekt restauriert wie das in letzter Zeit abgenommene Freskenfragment Piero della Francescas, dessen Farben mit der Frische des ersten Auftrags leuchten. Aber immerhin: auch diese Fresken sind erhalten. In dieser Zeit sind zahlreiche Fresken, die nicht rechtzeitig abgenommen wurden, verblichen oder abgeblättert. Zu ihnen zählen so bedeutende Stücke wie die Pontormos in einem Tabernakel in Boldrone bei Florenz. Procacci hat aber nicht nur die Fresken selbst gerettet. In der Zeit des Trecento und frühen Quattrocento arbeitete man noch nicht mit dem Karton, sondern zeichnete — oft in mehreren Putzschichten übereinander — die Vorzeichnungen mit Rötel auf die Wand. Durch die sorgfältige Arbeit Procaccis besitzen wir heute oft mehrere solcher als „Sinopia" bezeichneten Schichten. Nicht nur der Arbeitsvorgang und die Technik des Freskomalens werden dadurch anschaulich: unsere Vorstellung von der grafischen Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts wird durch diese Vorzeichnungen großen Formates wesentlich bereichert. Bisher kannten wir aus dieser nur die kleinen Blätter, und auch diese waren nicht sehr zahlreich. Sie besitzen bei weitem nicht die Frische, Unmittelbarkeit und Spontaneität der Vorzeichnungen und zeigen zudem oft einen Realismus, den die späteren, mit handwerklicher Sorgfalt ausgeführten Übermalungen dann verdeckten.

Aber auch die Fresken selbst bieten viele Überraschungen. Man sieht sich plötzlich Fresken gegenüber, die sich an abgelegenen Stellen Italiens befanden und kaum bekannt sind. Die bekannteren (wie die von Orcagna und Traini im Camposanto von Pisa) hat man noch nie aus solch großer Nähe sehen können. Man gewinnt aus dem geringen Abstand einen Eindruck von der Größe dieser Kunst, der um so nachhaltiger ist, als sich viele Fresken wieder in der Frische und Leuchtkraft der Farben wie vor 400 oder 500 Jahren präsentieren. Das Glanzstück der Ausstellung ist ohne Zweifel ein Fragment Piero della Francescas; man wünscht sich nach diesem Erfolg weitere Sicherungen der Fresken des großen umbrischen Malers, nicht nur im Interesse der Erhaltung dieser bedeutenden Kunstwerke, sondern darüber hinaus im Interesse ihrer Aktualität.

Heinz Spielmann

Am 31. August wurde die Ausstellung der für den „Premio Marzotto" angenommenen Maler in Valdagno eröffnet. Von einer Unzahl von Einsendungen wurden 19 Italiener, 8 Franzosen und 8 Deutsche von den Juroren Valdecchi, Cassou, Martin ausgewählt. Die Zahl der Zugelassenen wurde auf 35 beschränkt, die Zahl ihrer Bilder auf je 3.

Birolli hat seine ein wenig stürmische Buntheit sehr gut diszipliniert. Er zeigt drei Werke von einer stillen Kraft, wie sie bisher nicht zu sehen waren. Santomaso ist grober geworden, der Stich ins Süße, Romantische fehlt. Ob er dadurch an Substanz gewonnen hat, wird nicht recht klar. Sadun, den Strömungen Afros (der nicht eingesandt hat) nah, hat besonders in „Omaggio a Caravaggio" eine bewegte Raumtiefe erreicht, die die Facetten von Figurationen als Atmungsorgane benutzt. Fontana ist auf der Biennale sehr viel besser vertreten. Seine mit Löchern rhythmisierten und plastizierten großen Leinwände in Valdagno scheinen die Kühnheit Mirós ohne deren erzählerischen Akzent zu besitzen. Carlo Carrá muß nun sehr alt sein — seine stillen figurativen Bilder sind matt und nicht dezent genug im Farbigen.

Die Franzosen sind nicht gut vertreten. Sehr vergnüglich ist das Venedigbild von Cottavoz, in dem in dicken Farbsträhnen das Canale-Grande-Leben eine Art expressiver Rhythmik gewinnt. Bezombes ist süß und Waroquier mit alten Bildern (1910—17) stürmisch-akademisch. Diese drei figurativen Maler des Eingangsraumes schaffen keinerlei Atmosphäre. Das gelingt dem dort sehr in die Ecke gedrängten Otto Dix, um nun von den Deutschen zu sprechen, besser. Freilich sind die Kinderbilder stark erzählerisch, aber da lagen immer Dix' Akzente. Die Revoluzzer sind ja eingeklammerte Bürger. Sprengen sie das Gefängnis, stürmen sie ins freie Feld des mehr oder weniger Banalen. Francis Bott, der in Paris lebende Frankfurter, zeigt strenge, farbig-dumpfe Gefüge, die ebenso gut wie ohne rechtes Gewicht sind. Staudacher aus Wien reduziert seine Arbeiten auf Schwarz, Grau und Weiß, aber es lebt in diesen sich noch zu stark vom Hintergrund trennenden Figurationen eine persönliche Gebärde. Thieler — im „Haus der deutschen Kunst" besser vertreten — ist in einem Bilde mit grau-weiß, grün-strähnigem Grund, der von schwarzen Blitzen durchfahren wird, als vitales Talent zu sehen. Conrad Westphals Bilder, die sehr groß in der Mitte des Saales hängen, können sich gut entfalten.

C. W.

Max Bense: **Ästhetik und Zivilisation.** Theorie der ästhetischen Kommunikation (aesthetica II). Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. DM 6,40.

Als vor etwa drei Jahren Max Benses „Aesthetica" erschien, fand sie zwar ein sehr positives Echo, aber niemand hätte vermutet, daß dies nur der Anfang von Untersuchungen und Forschungen war, die im Laufe mehrerer Jahre die Möglichkeiten und Methoden der Ästhetik wesentlich bereicherten. In welchem Maße Benses Ideen fruchtbar wurden, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die zunächst nur an der Technischen Hochschule Stuttgart vorangetriebenen Versuche nun in Zusammenarbeit mit Lehrstühlen und anderen Stellen in Frankreich, Italien, Südamerika und den Vereinigten Staaten fortgesetzt und manche Probleme gemeinsam angegangen werden können. Es erschienen Übersetzungen und umfangreiche Besprechungen in mehreren der genannten Länder; kurz: der Erfolg bewies, daß hier akute Probleme mit aktuellen Methoden gelöst oder der Lösung näher gebracht wurden.

Der vorliegende Band sowie der demnächst erscheinende mit dem Titel „Programmierung des Schönen" bringen weitere Aspekte zu einer rationalen Behandlung ästhetischer Fragen — und widerspräche nicht der experimentelle und undogmatische Charakter der Texte einer solchen Formulierung, dann könnte man jetzt von einem neuen ästhetischen „System" sprechen. Jedenfalls ergänzen sich viele Thesen und Erkenntnisse, die anfangs isoliert standen, zu einer einheitlichen Systematik, die Querverbindungen zwischen den einzelnen angewandten Disziplinen werden intensiver, und selbst so weit auseinanderliegende und oft gegensätzlich erscheinende Gebiete wie Ontologie und Statistik, Logik und Literaturmetaphysik, Nachrichtentheorie und konkrete Malerei fügen sich widerspruchslos in diese Ordnung. Nach den konstituierenden Kapiteln des ersten Bandes zur Ontologie und Semiotik (= Zeichentheorie) wurden im zweiten Band die Möglichkeiten der Informationstheorie für die Analyse von Kunstwerken und anderen ästhetischen Gegenständen nutzbar gemacht. Das Ergebnis war die Bestimmung fundamentaler Differenzen zwischen physikalischen und ästhetischen Strukturen sowie die Anwendung dieser Erkenntnisse auf Konkrete Kunst, Tachismus und moderne Literatur. Dabei verlagerte sich der Akzent der Analyse vom fertigen Produkt auf die Herstellung dieses Produkts. Um einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen: Bense beabsichtigt mit den Modellen, die er für die verschiedensten ästhetischen Produktionsprozesse entwarf, keineswegs Rezepte für die Herstellung von Kunstwerken zu liefern. Eine solche Interpretation bestreitet er sowohl im vorliegenden dritten wie im demnächst erscheinenden vierten Band ausdrücklich. Die „Modelle" haben rein analytischen Charakter und wollen lediglich zeigen, daß auch große Kunstwerke durchaus rational erfaßbar sind und nicht irgendeinem dumpfen „Schöpfungs"-Begriff das Leben verdanken.

Wie für Ontologie, Semiotik und Informationstheorie gibt es auch für eine „Theorie der ästhetischen Kommunikation" erste Ansätze in der großen Hegelschen Ästhetik — nur, daß man bisher solche Ansätze übersah oder nicht in der vollen Bedeutung erkannte. Max Bense zeigt gleich zu Anfang des neuen Bandes die Aktualität Hegels in dieser Beziehung, geht aber bald darauf zu einer weiteren und umfassenderen Theorie der ästhetischen Kommunikation über. In ihr wird die Relation zwischen ästhetischem Objekt und Betrachter (bzw. Benutzer) näher umrissen; es gibt hier also einen Vorrang der pragmatischen Dimension und einen Vorrang der Übermittlung von Information einerseits und der Übertragung von bloßen Realien in eine geordnete ästhetische Sphäre andererseits. Diese Vorgänge nun sind mit den Mitteln der modernen Kommunikationstechnik rational erfaßbar und abzählbar geworden. Das Ergebnis sind statistische Daten über Verteilungen von Worten, Farben, Tönen — und hier trifft sich die Bensesche Ästhetik mit anderen Untersuchungen, die z. B. von Moles in Paris zur Musik und von Fucks in Aachen zur Sprache angestellt wurden, nur, daß es eben echte ästhetische Aussagen sind (d. h. Sätze, die über die essentielle ästhetische Beschaffenheit des jeweiligen Objektes etwas aussagen), während es sich bei Moles und Fucks mehr um Daten handelt, die unabhängig von diesem spezifischen Charakter angegeben werden können. Während sich mit Hilfe der Informationstheorie nur angeben ließ, daß die „Innovation" (d. h. das Überraschende, Unwahrscheinliche) unabdingbarer Bestandteil jedes ästhetischen Objektes sei, führt die Anwendung der Kommunikationstheorie zu der Konsequenz, daß auch solche „Innovationen" „auswürfelbar", mithin statistisch erfaßbar sind. Damit wird der Akt des Wählens zum zentralen Ereignis innerhalb des ästhetischen Prozesses, was einerseits ontologische, nämlich modale Analysen bestätigt, andererseits aber vor allen Dingen die Berechnung solcher Wahlakte oder Entscheidungen ermöglicht. Alle diese Entscheidungen sind zweiwertig — die philosophische und metaphysische Beschäftigung mit den Problemen der großen Rechenmaschinen*) hat aber ergeben, daß solche Dualitäts-Vorstellungen für die neue Auffassung von Bewußtsein und Realität nicht mehr ausreichen und daß man zwischen Bewußtsein und Realität als dritten Faktor die Reflexion (oder Information) einschalten muß, der erst zwischen den beiden, bisher isoliert angesprochenen Komponenten die Verbindung herstellt.

Es scheint, daß in dem wohl bedeutendsten Kapitel über „Logik und Ästhetik" Perspektiven eröffnet werden, die in vielfacher Hinsicht fruchtbar werden könnten. Einmal ist hier eine Möglichkeit geboten, Erkenntnisse der Logik für die Ästhetik auszunutzen (was bisher sinnlos erscheinen mußte), dann ist noch nicht abzusehen, welchen Einfluß diese neue dreiwertige Ordnung auf die Berechenbarkeit ästhetischer Objekte haben könnte. Bislang ließen sich mit Hilfe der zweiwertigen Ordnung nur Werte für Symmetrien und andere ornamentale Ordnungen ermitteln. Es erscheint nicht unmöglich, daß die Anwendung der Dreiwertigkeit statistische Aussagen gestattet, die weit über diesen Rahmen hinausgehen.

Man könnte einwenden, das alles beträfe nur syntaktische (oder, wie die klassische Kunsttheorie formulierte „formale") Komponenten. Der Einwand wäre berechtigt, wenn man versuchen wollte, dieser einen Möglichkeit universelle Bedeutung beizumessen; er träfe aber auch deshalb nicht ganz, weil tatsächlich nicht nur syntaktische Dimensionen erfaßt werden. In welchem Maße für die „Bedeutung" statistische Untersuchungen angewandt werden können, zeigt der vorbereitete vierte Band**). In ihm wird an Hand verschiedener Textanalysen gerade dieses Problem zur Sprache kommen.

Die abstrakten Überlegungen werden durch Exkurse erläutert; derjenige Leser, der konkreter zu denken gewohnt ist, wird deshalb die Notizen zum Jazz, zur konkreten Malerei, zu Nietzsche, Whitehead, Wittgenstein und Gertrude Stein begrüßen, ebenso wie die Hinweise auf das Negat des Ästhetischen: den Kitsch jeder Spielart, der sich als ein Aestheticum ohne „Innovation", als „Verbrauchskunst" erweist. Die Aspekte, die berührt werden, sind, wie man sieht, vielfältig. Man könnte aber auch sagen: die Möglichkeiten, die die von Bense angewandten und ausgearbeiteten Methoden bieten, sind zahlreich und zunächst nicht abzuschätzen.

Heinz Spielmann

Horst W. Janson und Dora Jane Janson: **Malerei unserer Welt.** Von der Höhlenmalerei bis zur Gegenwart. Verlag DuMont-Schauberg, Köln, DM 39,—.

Diese reich bebilderte Geschichte der Malerei ist eine Lizenzausgabe des englischen Werks, das bei Abrams in New York erschien (The Picture History of Painting). Ernst Brücker und Karl Gutbrod haben die deutsche Ausgabe redigiert. Das Bildmaterial ist, wie immer bei DuMont-Schauberg, sorgsam behandelt. Nach einem unzulänglichen Hinweis auf die Einbildungskraft als Ursprung der Malerei breiten die Autoren den Wissensstand über die Historie der Malerei in kurz gefaßten Abschnitten aus. Der Leser wird durch das Bildmaterial geführt, die Betextung der Bilder ergänzt den kommentierenden Leitfaden. Die Amerikaner entwickeln sich zu Meistern der popularwissenschaftlichen Darstellungen. Durants Kulturgeschichte ist ein beredtes Beispiel für diese Popularisierung. W. und Dora Janson haben dasselbe Prinzip erfolgreich auf die Malerei übertragen. Die Vorteile liegen in der schnellen, dabei doch gediegenen Information. Wohltuend ist die liebevolle Behandlung der modernen Malerei, der im Gesamtverhältnis der größte Raum zugestanden wird.

Vietta

Wilhelm Müseler: **Die Kunst der Welt.** Die alten Kulturen. Safari-Verlag, Berlin. 270 S., 329 Abb. DM 5,80.

Dieses letzte Werk Müselers wurde nach seinem Tode von Felix A. Dargel weitergeführt und vollendet. Es weist wie die anderen Arbeiten des bekannten Kunsthistorikers dieselbe Form und dieselbe Zielsetzung auf: in gedrängter textlicher Hinweisung dem Bildmaterial den Vorrang zu lassen.

Im vorliegenden Band werden die alten Kulturen von Mesopotamien über die Hochkulturen der Ägypter und Inder bis zu den Jahrtausende alten Kulturen in China und Japan behandelt. Die Antike, Griechenland und Rom werden ergänzt durch Kreta, Mykene und die Etrusker. Dabei geht es keineswegs um wissenschaftliche Deutung, sondern Text und Abbildungen wollen auch dem Leser ohne Vorkenntnisse ein Verständnis für die Sprache dieser alten Kulturen vermitteln.

fhs.

Rätsel im Stein

Ein Terra Magica Bildband im Hanns Reich Verlag. Aufnahmen von S. Célébonovic. Hl. DM 19,80.

Die moderne Kunst hat seit ihrem Beginn ein besonderes Interesse an ursprünglicher Formgebung, sei es der Primitiven oder der Künstler aus der Eiszeit. Einen Schritt weiter geht die jüngste Kunst, die sich von den zu-

*) Gotthard Günther: Das Bewußtsein der Maschinen, eine Metaphysik der Kybernetik, Agis-Verlag.

**) „Programmierung des Schönen, Essays über Texte und ihre Ästhetik" (erscheint demnächst als Sonderdruck zum „Augenblick").

fälligen Formresultaten einfachster Naturvorgänge anregen läßt. Die Kunst nähert sich so einem neuen Naturverständnis, das insbesondere aus der Mikro-Perspektive erwächst und bis zu einem neuen Naturalismus reicht. Es ist darum nicht unangebracht, auf die anregenden Fotografien von Mineralien und Fossilien hinzuweisen, die der Hanns Reich Verlag in einem Bildband mit einem Vorwort von André Maurois vorstellt. Frappierend ist die Ähnlichkeit mancher Abbildung mit den Bausteinen der Bilder z. B. eines Tàpies oder mit dem Naturalismus eines Bernard Schultze. Dabei sind die in ihrer Asymmetrie überraschenden Formen der Natur für uns ergiebiger, während man zur Zeit Goethes eher ihrer Symmetrie und mathematischen Gesetzlichkeit nachgehen mochte.
Freilich sind diese Fotos keine Kunstwerke, wenn auch die Parallelen, die sich aufdrängen, nachdenklich stimmen. Vielleicht aber können gerade solche Naturaufnahmen den bildenden Künstler auf die Unterschiede zwischen seiner Arbeit und dem Wirken der Natur aufmerksam machen. Ka. F.

Herbert List: **Rom.** Ein Terra Magica Bildband im Hanns Reich Verlag. Format 22 x 28 cm. 82 Tiefdrucktafeln, davon zwei Farbaufnahmen, 24 Seiten Text. Vorwort von Dr. Hans Mollier, cellophaniert DM 19,80.

Die Klarheit und Einfachheit des Vorworts und der Bilderläuterungen vermitteln ein profiliertes Bild der Geschichte Roms, seiner Bauwerke, seiner Atmosphäre. Mollier steht dabei in bestem Einvernehmen mit den Aufnahmen des Fotografen Herbert List. Nicht abstrahierend, sondern wie sie im strömenden Leben verharren, hat List mit seiner Kamera die Baudenkmäler vergangener Jahrtausende erfaßt. Mit erfreulicher Unbekümmertheit hält er dabei Szenen des raschen Alltags der Gegenwart vor dem Hintergrund distanzierender Vergangenheit fest. H. R.

Ed. van der Elsken: **Liebe in St. Germain des Prés.**
Rowohlt Verlag, Hamburg. DM 18,50.

Ein Roman in Fotos, viel bequemer zu lesen als die engbedruckten Seiten etwa eines Manzoni. Thema und Milieu: die Jugend um St. Germain des Prés, auch Existenzialisten genannt. Allein, was früher einmal echte Situation der französischen Nachkriegsjugend war, existiert nicht mehr. Was noch da ist, sind Gebärden und die noch nicht aufgerutschten schwarzen Hosen von einst. Die melancholisch-nonchalante Lebenshaltung glauben noch ein paar Leutchen aufrechterhalten zu können. Zu ihnen gesellen sich Schaulustige aus aller Herren Länder. Der Mythos Saint Germain des Prés ist damit gesichert. Paris hat viele Mythen, lohnt es sich um diesen? Ka. F.

Le Corbusier: **Ronchamp.**
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1957. Ln. DM 14,80.

Le Corbusier ist nicht nur Architekt und Städtebauer, Maler und Bildhauer, sondern auch Schriftsteller von überzeugender Beweiskraft und faszinierender, bisweilen übersteigerter sprachlicher Brillanz. Im vorliegenden Buch gibt er einen Dokumentarbericht über eines der Hauptwerke seiner letzten Schaffensjahre, über die Kapelle bei Ronchamp, die wie kaum ein anderes Bauwerk seit einigen Jahren im Mittelpunkt der internationalen Diskussion steht. Von den ersten Entwurfzeichnungen und Modellen über die einzelnen Studien der Bauentwicklung wird dieses Gebäude bis zur Einweihung vor Augen geführt. Die meisten Fotos stammen vom Meisterfotografen Lucien Hervé und geben zum Teil erhellende Deutungen des Gebäudes. Für den, der nur die äußere Form und nicht die bauliche Gesamtstruktur sieht, scheint Formenwillkür zu herrschen, genialistischer Überschwang ohne formalen Halt. In Wirklichkeit stellt jedoch dieser Bau nicht nur die konsequente Selbstentfaltung im Lebenswerk Le Corbusiers dar, sondern zeigt auch die klare Folgerichtigkeit der modernen Entwicklung überhaupt auf. Nicht zu Unrecht wurde kürzlich auf die Beziehung Le Corbusiers zu Antonio Gaudi hingewiesen, die noch vor wenigen Jahren als absurd angesehen worden wäre. Der kurze Text Le Corbusiers, teilweise etwas dramatisiert, wirkt spannend und zeigt die kompromißlos persönliche Handschrift eines Genies, die sich auch im Schlußwort: „Die Arbeit ist getan. Komme, was mag!" manifestiert. Die Seiten des Anhangs und die zugehörigen Zeichnungen sowie die etwas krampfhafte Bezugnahme auf liturgische Probleme wären besser weggefallen. Udo Kultermann

Fritz Schachermeyr: **Die ältesten Kulturen Griechenlands.** 78 Abbildungen, 16 Tafeln. 300 Seiten und 11 Karten. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.

Mehr als 80 Jahre sind vergangen, seitdem H. Schliemann seine epochemachenden Funde in Troja, Mykene und Tiryns ans Licht hob. In den rückliegenden Jahrzehnten hat die Erforschung der griechischen Frühzeit eine ungeahnt ausgedehnte, teilweise geradezu stürmisch vorangetragene Entfaltung durchlaufen, innerhalb derer ein Fundplatz nach dem anderen aufgedeckt wurde. Wenn nun zum heutigen Zeitpunkt ein Buch erscheint, dessen Thema ausschließlich die Welt der vor- und frühgeschichtlichen Kulturen Griechenlands darstellt, so ist dies in mehr als einer Hinsicht zu begrüßen. Zeichnet sich doch gerade in den letzten Jahren eine Ablösung des bisherigen stürmischen Vorwärtsdringens durch eine besinnlichere Phase erneuter gedanklicher Durcharbeitung und Überprüfung der bisherigen Resultate ab. Nicht zuletzt ist die Entschlüsselung der kretischen Silberschrift die Ursache dazu, da sie die Zeugnisse dieser Kulturen aus dem Halbdunkel ihrer bisherigen vorgeschichtlichen Position in das helle historische Licht der neu entzifferten Texte stellt.
Das Buch von Fr. Schachermeyr gibt einen zusammenstellenden Überblick über die rein steinzeitlichen und steinkupferzeitlichen Kulturen Griechenlands und bricht mit der Herausentwicklung der kretisch-mykenischen Kultur ab. E.

Hans Koepf: **Steinhausen — die Wieskirche Oberschwabens.**
30 Abbildungen, 22 Seiten. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart.

Neben der Wieskirche ist Dominikus Zimmermanns Wallfahrtskirche in Steinhausen immer etwas in den Hintergrund getreten. Hans Koepf versucht in dem vorliegenden kleinen Bändchen diese Geringschätzung zu revidieren. Wenn auch der Gesamteindruck — vielleicht nicht zuletzt durch die später eingefügten, zweitrangigen Altäre — weniger prächtig und befriedigend ist als der der Wies, so rechtfertigt das durchaus nicht das bisherige Urteil. Koepf geht es vor allen Dingen darum, die baugeschichtliche Bedeutung der Kirche herauszustellen. Es ist die erste Hallenkirche mit ovalem Grundriß, zwar keine reine Erfindung Zimmermanns, aber doch der erste realisierte Bau dieses Typs. Caspar Mossbrugger, der Einsiedler-Klosterarchitekt, ist der eigentliche Initiator. In Anlehnung an Entwürfe der italienischen Architekturtheoretiker Palladio und Serlio, entwickelte er sukzessive die Form der ovalen Pfeilerhalle, ohne allerdings bis zu einer solch klaren Lösung zu kommen, wie sie Zimmermann in Steinhausen entwickelte. Zimmermanns Hauptleistung ist aber nicht der bloße Entwurf, sondern vor allen Dingen der prächtige Stuck, der an den Kapitellen der Pfeiler wohl den Stuck der Wies noch übertrifft. Wenig beachtet wird auch die Leistung von Zimmermanns Bruder Johann Baptist, der die Fresken malte. Hans Koepf macht besonders auf die Einordnung der Fresken in die Gesamt-Architektur aufmerksam. Lediglich die Altäre fügen sich nicht ein. Sie sind eine spätere Zutat, zwar noch des 18. Jahrhunderts, aber nicht mehr unter der Leitung Zimmermanns eingebaut, so daß im Endergebnis nicht jene Vollkommenheit des barocken „Gesamtkunstwerks" erreicht wird, die Zimmermanns Namen in der Wies berühmt gemacht hat. Heinz Spielmann

Gustav Hassenpflug: **Das Werkkunstschul-Buch,** Handbuch der Werkkunstschulen. 244 Seiten mit 278 Abb. Konradin-Verlag Robert Kohlhammer. Leinen DM 28,—.

Dieses Handbuch, an dessen Zustandekommen die zwanzig Werkkunstschulen der Bundesrepublik, die sich 1947 zu einer „Arbeitsgemeinschaft deutscher Werkkunstschulen" zusammenschlossen, interessiert waren, gibt zum ersten Mal eine Zusammenschau von Aufgabe und Leistung dieser Institute. Damit werden auch die Grenzen zu den Fachschulen und den Werkakademien bzw. Kunsthochschulen abgesteckt.
Dr. August Hoff weist in seinem Vorwort zu Recht auf die Tatsache hin, daß die durch das „Dritte Reich" verursachte Unterbrechung der vom Bauhaus beschrittenen Linie, die aus den zwischen 1933 und 1945 bestehenden Instituten „Meisterschulen des gestaltenden Handwerks" gemacht hatte, heute noch nicht überwunden ist. Das erklärt sich durch die schweren Verluste, die die deutsche Formgebung während der NS-Zeit durch Abwanderung der fähigsten Köpfe ins Ausland erlitten hat.
Selbst die Fehlentwicklung der Kunstschulen im 19. Jahrhundert ist heute noch nicht überwunden. Aber das Bemühen der besten Lehrer an diesen Schulen geht wieder auf das Elementare und Grundsätzliche. Hier wird in richtiger Erkenntnis der Situation bei den großen Vorbildern Gropius, Riemerschmid, Behrens, Mies van der Rohe, angeknüpft und das Wissen der wenigen noch Lebenden, wie Josef Albers, für die Ausbildung der Jugend nutzbar gemacht. Das Sammelwerk zeigt, daß bedeutende und wichtige Fortschritte in den letzten Jahren gemacht wurden. Die Arbeiten, die ohne Nennung der Schule oder des Lehrers veröffentlicht sind, geben einen hoffnungsvollen Begriff vom Niveau der deutschen Werkkunstschulen. Hassenpflug gliedert das Buch anschaulich in die verschiedenen Unterrichtsfächer und gibt die dazu passenden Bildwiedergaben. Die Gesamtausstattung des Buches ist vorzüglich. fhs.

F. H. Ehmcke: **Geordnetes und Gültiges.**
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München. 168 S., 80 Bildtafeln, 4°, Preis Ganzleinen DM 60,—.

Zum 75. Geburtstag des bekannten Schriftkünstlers und Buchgestalters Professor F. H. Ehmcke erschien dieser hervorragend ausgestattete Band, der Abhandlungen über Schrift- und Buchwesen, amtliche Graphik sowie aktuelle Kultur- und Kunsterziehungsfragen enthält — ein lebendiges Stück Geistesgeschichte. Ehmcke schreibt u. a. erinnernd über Eugen Diederichs, Rudolf Koch, William Morris, Emery Walker. Es ist jene Epoche, in der die kleine Zeitschrift „Zelt" erschien, die allen Buchliebhabern aus den 20er Jahren noch in bester Erinnerung ist. Damals entstand der „Ehmcke-Kreis", der als erste große Aufgabe die graphische Gestaltung der Presse in Köln 1928 durchführte. Das vorliegende Werk bringt im zweiten Teil eine Fülle z. T. farbiger Illustrationen, u. a. Wiedergaben von Aquarellen Ehmckes, die bisher nur einem kleinen Kreis bekannt waren. Eine Biographie mit 270 Aufsätzen zu damals aktuellen Kunstfragen rundet den Sammelband ab. fhs.

Der Unstern des Stern Ein offener Brief an Henri Nannen

Sehr geehrter Herr Nannen!

Nach Ihrer Nummer 36 des „Stern" vom 3. September 1958 möchte ich Sie sozusagen als Stern-Deuter apostrophieren, da Sie, der vielgenannte Herausgeber einer Hamburger Illustrierten, dem Sternleser außerordentliche Konfidenzen von Ihrem Biennale-Besuch in Venedig machen. Wir dürfen Ihr Porträt sehen — auch Sie sind voller geworden im Lauf der Sternjahre; man glaubt Ihnen, daß bei der Erinnerung an Hitlers Haus der deutschen Kunst, wo der Führer zum „Schlag gegen bildende Kunst, gegen Malerei und Plastik ausholte", auch Ihnen die „Schamröte ins Gesicht" steigt. Nun sind Sie es, der zu einem Schlag ausholt, weil die Kunst auf der diesjährigen Biennale in Venedig es Ihnen nicht recht gemacht hat. Noch einmal bilden Sie die „Göttin der Kunst" ab, die Adolf Ziegler gemalt hat und von der der geistreiche französische Botschafter François Poncet sagte, sie sei nicht nackt, sondern ausgezogen. Sie verschweigen schamhaft, wie beliebt die markigen Parolen, die einst im Münchner Kunstbahnhof fielen, in der Sowjetunion geworden sind, weil auch dort an einem „neuen Menschentyp" herumgebastelt wird. Aber Sie haben Kunst studiert, das weiß ich aus unseren Begegnungen in Hannover, als der niedersächsische Ministerpräsident Hinrich Kopf den niedersächsischen Staat aufbaute und Sie die beste deutsche Zeitung planten, die dann freilich einging und an deren Stelle der Hamburger „Stern" trat. Sie waren in Ihren Kunstgesprächen auf die ältere Linie festgelegt, die den festen Boden der Renaissance noch nicht ganz verlassen hatte. Auch ich liebe diese wahrhaft große Kunst.

Als Sedlmayr, der als Kunsthistoriker seine Meriten hat, behauptete, „das Menschliche festzuhalten sei nur möglich durch den Glauben, daß der Mensch potentiell Ebenbild Gottes sei", antwortete Willi Baumeister auf dem Darmstädter Gespräch 1950: „Moses ist an allem schuld, er hat es behauptet, das Ebenbild"; er fügte hinzu, „das Rezept speise sich aus der bildlichen Gottesvorstellung der Antike". Die frühen Buddhisten haben Buddha, bevor sie mit der griechischen Antike bekannt wurden, niemals ebenbildlich dargestellt, und im Islam ist das Menschenbild verpönt. Aber in der modernen Kunst wird das Fehlen des Menschenbilds als Sakrileg angeprangert.

„Der eine malte schließlich nur noch mit dem Inhalt von Mülleimern. Ein anderer begnügte sich mit drei schwarzen Linien und einem Stück Holz auf einem großen weißen Untergrund. Ein Dritter hatte eine Erleuchtung, einige Kreise auf zwei Quadratmetern Leinwand zu malen." Diese Sätze finden sich nicht in Ihrer vertraulichen Mitteilung an die Sternleser, sondern stehen im „Führer durch die Ausstellung ‚Entartete Kunst'".

„Als der Spuk des dritten Reichs zu Ende war ... war praktisch jeder ein Verfolgter des Naziregimes gewesen, Meister wie Kokoschka oder Beckmann, ebenso wie die Hersteller von ‚Gemälden' aus Drahtgitter und Scheuerlappen ... wie die Erzeuger sonderbarer Klempnerware aus Abfallblech und Leitungsrohr ..." Das sind Ihre Worte, Herr Nannen! — Worte, die mich fatal an den Kampf gegen die „dadaistisch — kubistischen und futuristischen Erlebnisse — und Sachlichkeitsschwätzer" aus der Führerrede auf dem Reichsparteitag 1935 erinnern. Die Ausdrücke wechseln, die Sache bleibt dieselbe.

Sicher ist Ihnen bekannt, daß Franz Roh über die verkannte Kunst geschrieben hat. Was Sie den Zerlegern der Welt „in atomare Bestandteile" vorwerfen, haben Kritiker einmal auch van Gogh und Cézanne vorgeworfen. Aber davon weiß die Masse der Sternleser nichts — sie hat nicht Kunst studiert wie Sie.

„Wer anders als die Kunst könnte denn in dieser ebenso entgötterten wie entmenschlichten Welt eine neue Wertordnung schaffen?", so fragen Sie. Meiner Überzeugung nach schaffen gerade die Künstler, denen Sie den Verzicht auf das Menschenbild vorwerfen, eine neue Wertordnung, wohlgemerkt eine neue, die sich gründlich von der alten unterscheidet.

„Eine Kunst, die nicht auf die freudigste und innigste Zustimmung der gesunden und breiten Massen des Volkes rechnen kann, sondern sich nur auf kleine, teils interessierte, teils blasierte Cliquen stützt, ist unerträglich. Sie versucht das gesunde und instinktsichere Gefühl des Volkes zu verwirren, statt es freudig zu unterstützen." Das hat wiederum der Führer gesagt, und zwar bei der Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst — der „charismatische" Führer, der mit sicherem Instinkt die Zerspaltung Deutschlands, die Vernichtung unserer Städte und unsägliches Elend über uns gebracht hat. Die kleinen Cliquen, die in der Tat in der gesamten westlichen Welt die sog. entartete Kunst durchgesetzt haben, sind bei Ihnen die „offiziellen Kunstmanager" geworden, vor denen der Sternleser einen Heidenrespekt bekommen muß, wie seinerzeit die braunen Pgs vor den „Weisen von Zion". „Aber wir sollten uns dagegen wehren, daß die mächtigen Manager in den Ausstellungen, im Kunsthandel und in der Kritik alles diffamieren und niederhalten, was ihrer Geisteshaltung den Tribut nicht zollen will." Mit diesen emphatischen Worten schließen Sie Ihren Brief an die Sternleser, deren Majorität mit Ihnen sowie so übereinstimmt und Ihrer Exhortationen gar nicht bedarf.

Zwei volle Seiten haben Sie den „Entartungen" der Biennale gewidmet, während die braunen Naturalisten, die auf der Mathildenhöhe in Darmstadt ausgestellt hatten und vier Seiten „Stern" verdient hätten, nicht einmal erwähnt worden sind. Nichts hindert in unserer freien Demokratie die Kämpfer für die gesunden Ebenbilderinstinkte, Galerien aufzumachen und dafür ihre Vermögen zu opfern, wie es die „Narren" auf der abstrakten Gegenseite tun —, nicht einmal Sie, Herr Nannen, wären daran gehindert, auf dem Jungfernstieg neben Commeter einige Schaufenster für den Naturalismus zu mieten und Westdeutschland mit Ihren Galerien zu bestücken. Sogar die Ostzone würde Ihnen willig ein Fenster leihen. Der Kampf gegen die „vom Menschen befreite Roboterwelt" der modernen Kunst wird Ihnen den Beifall der Masse eintragen. Bei Hitler hieß es: „Dummheit oder Frechheit oder beides auf die Spitze getrieben". Die Diktatoren des modernen Kunstbetriebs — Sie zitieren Will Grohmann, der nie einen „Stern" für seine Werbung zur Verfügung hatte — haben offenbar die großen Sammler überwältigt und gezwungen, statt Naturalisten „ausgespannte Jutesäcke" oder „Löcher mit einem Wulst drumherum" zu kaufen. Der alte Kommerzienrat Stern in Berlin, der seinem Namen Ehre machte, hatte vom Mittelalter bis zu Tintoretto und Munch die herrlichsten Gemälde und saß — ein armer Sklave der Kunstdiktatoren! — viele Stunden vor seinem — Wassilij Kandinsky.

Im Ernst: glauben Sie, daß der Mensch und sein Bild etwa durch die Vermassungspolitik unserer Illustrierten gerettet wird? Die Bildinflation, die diese heraufbeschworen haben, ist für Aug' und Seele des Menschen viel verderblicher als es die Gebilde jener einsamen Kämpfer sind, die um neue Formen ringen.

Ihr Egon Vietta

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Der Karikaturist und Maler Olaf Gulbransson ist in seinem „Schererhof" in Tegernsee im Alter von 85 Jahren einem Schlaganfall erlegen. Gulbransson, der am 26. Mai 1873 in Oslo geboren wurde, lebte seit 1903 in Bayern und siedelte sich 1929 mit seiner Berufung als Professor an die Münchner Akademie für bildende Künste in Tegernsee an.

Der Kunsthistoriker William Reinhold Valentiner starb, 78 Jahre alt, in den Vereinigten Staaten, wo der in Karlsruhe geborene Forscher seit 1908 lebte. Er war Direktor der Museen von Detroit und Los Angeles, gab die Zeitschrift „Art Quaterly" heraus und veröffentlichte zahlreiche Werke über holländische und italienische Kunst, namentlich auch über Rembrandt. np.

Der Maler Franz M. Jansen, Köln, der im Geiste der neuen Sachlichkeit hauptsächlich die rheinische Landschaft dargestellt hat, starb im Alter von 73 Jahren.

Preise

Der Hessische Staatspreis für das deutsche Kunsthandwerk ist dem Keramiker Hubert Griemert aus Höhr-Grenzhausen (Westerwald) überreicht worden. Der Preis ist für den besten Kunsthandwerker auf der Frankfurter Herbstmesse bestimmt.

Der Schweizer Preis für abstrakte Malerei, eine Goldmedaille, ist dem deutschen Maler K. F. Dahmen, Stolberg-Aachen, die Silbermedaille der Malerin Hella Guth, Paris, zugesprochen worden. An dem Wettbewerb hatten sich 31 Künstler aus fünf Ländern beteiligt. Ihre Werke werden bis zum 5. Oktober in der Galerie Kaspar in Lausanne ausgestellt.

Professor Ludwig K. Hilbersheimer ist vom Verband amerikanischer Architekten-Lehrinstitute für seine hervorragende Lehrtätigkeit ausgezeichnet worden. Professor Hilbersheimer hat den Lehrstuhl für Städteplanung am Technologischen Institut von Illinois inne.

Allgemeines

Sotheby in London kündigt für den 15. Oktober die Versteigerung von sieben berühmten Werken französischer Kunst aus der Sammlung des einstigen Direktors der Darmstädter Bank in Berlin, Jacob Goldschmidt, an. Vierzehn Bilder aus dieser Sammlung, die 1956 versteigert wurden, brachten damals die höchsten seit 1928 auf einer Londoner Auktion erzielten Preise, den größten mit 27 000 Pfund für einen Corot. In Anbetracht der Qualität der jetzt angebotenen Bilder erwartet man noch wesentlich höhere Preise und schätzt die in Aussicht stehende Summe auf etwa 1/2 Million Pfund. Es werden von Cézanne die Bilder „Garçon au gilet rouge" und „Les grosses pommes", von Manet „La Promenade", „La rue Mosnier aux drapeaux" und „Manet à la palette", von Renoir „La Pensée" und von Van Gogh „Jardin Publio à Arles" zur Versteigerung kommen.

Pablo Picasso und Jean Paul Sartre haben sich gemeinsam mit einer Gruppe bekannter französischer Künstler in einem Aufruf gegen den Verfassungsentwurf der französischen Regierung ausgesprochen. Den Appell gegen die Verfassung unterschrieben auch der Schriftsteller Arnaud („Lohn der Angst"), die Schriftstellerin Simone de Beauvoir („Das zweite Geschlecht"), die Filmschauspielerin Danièle Delorme, der Schauspieler Serge Reggiani und der Zeichner Jean Effel.

Eine van Gogh-Ausstellung wird am 25. Oktober in Tokio eröffnet.

Eine Ausstellung „echter Malskats" ist in Stockholm eröffnet worden. Der Fälscher Lothar Malskat stellt rund 30 eigene Werke aus, die er nach seiner im August 1957 erfolgten Ent-

lassung aus der Strafanstalt Neumünster in Deutschland und Schweden fertiggestellt hat. Schwedische Kritiker zeigten sich von dem verfeinerten Impressionismus der Malskatschen Werke beeindruckt.

Die Versteigerung von mehr als 200 modernen Gemälden aus der Kollektion des holländischen Sammlers Regnault findet am 22. und 23. Oktober in Amsterdam statt. Der größte Teil dieser Bilder hing bis jetzt als Leihgabe im Städt. Museum in Amsterdam. Die Sammlung enthält Werke von Ensor, Kandinsky, Picasso u. a.

Für die „documenta 2" 1959 in Kassel, die ebenso wie die erste „documenta" 1955 von Prof. Arnold Bode vorbereitet und gestaltet wird, werden z. T. jetzt schon die dafür in Frage kommenden Werke ausgesucht. Prof. Arnold Bode wird im November nach New York reisen, um im „Museum of Modern Art" und in anderen Sammlungen moderner Kunst Bilder und Plastiken auszusuchen, die dann in Kassel gezeigt werden sollen.

Von den deutschen Kunstschätzen, die in Leningrad aufbewahrt waren und nach Mitteldeutschland zurückkehren, sind nach einer Meldung der Sowjetzonenagentur ADN mehr als 120 000 Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Schnitzereien usw. restauriert oder konserviert worden. Man habe bisher in anderen Ländern nicht bekannte Verfahren angewandt. Einige italienische Plastiken sollen durch „unsachgemäße Einlagerung in Berliner Bunkern und durch Hitzeeinwirkungen ernste Schäden erlitten" haben und innerlich fast pulverisiert gewesen sein. Durch synthetische Quarze sei ihnen wieder hohe Festigkeit verliehen worden.

Der zehnte Kongreß der „Internationalen Vereinigung für Kunsterziehung" in Basel forderte in seinem Schlußbericht, daß die musische Erziehung ein „integrierender Bestandteil jeder echten humanistischen Bildung" werden müsse. Die einseitige Erziehung der Jugend durch überwiegend verbale Vermittlung des Stoffes und durch einseitig rationale Unterrichtsmethoden seien eine Gefahr. Zeichnen, Malen und Musik müßten „ernsthafte Studienfächer" an den Gymnasial-Oberstufen und zugleich Prüfungsfächer werden.

Narlborough Fine Art Ltd. in London (17—18, Old Bond Street), die für November 1958 eine Ausstellung von Gemälden und Aquarellen Eugène Boudins vorbereiten, bitten um Leihgaben von Werken des Meisters und laden Besitzer ein, mit ihnen in Verbindung zu treten, da ein Katalog der Arbeiten Boudins herausgegeben werden soll. np.

In der „Orangerie" zu Paris wird vom 24. Oktober bis 2. Januar 1959 eine Ausstellung französischer Zeichnungen aus amerikanischen Sammlungen stattfinden, die dann in das Museum Boymans in Rotterdam geht. Die Ausstellung wird den Zeitraum vom 16. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts umfassen und u. a. Werke von Watteau, vierzehn von Fragonard, elf von Ingres und acht große Aquarelle von Cézanne enthalten.

Vom 16. Oktober bis zum 15. Dezember veranstaltet das „Musée Jacquemart-André des Instituts" eine Ausstellung von etwa 200 Werken Prud'hons, dessen 200. Geburtstag in den April fiel. Gesamtausstellungen des Malers fanden bisher nur in den Jahren 1874 und 1922 statt. Das „Musée d'Art Moderne" zeigt vom 30. Oktober bis 28. Dezember eine Retrospektive von André Lhote, im Februar und März eine Retrospektive des russisch-brasilianischen Malers Lasar Segall. Im „Petit Palais" sollen im März 150 Werke des 18. und 19. Jahrhunderts aus Schweizer Privatbesitz zu sehen sein. np.

Die Gattin Maurice Utrillos, Lucie Valore, veröffentlichte in den Vereinigten Staaten einen Artikel über ihr Leben mit dem Maler. U. a. schreibt sie: „Die einzige Möglichkeit, Maurice von seiner Krankheit zu heilen, war, ihn täglich die Bibel lesen zu lassen. Nach und nach brachte das Wort Gottes seinem tiefsten Leiden Linderung. . . . Kurz nach dem Tode meines ersten Mannes bedeutete mir eine Wahrsagerin, daß ich einen großen Mann mit dem Vornamen Maurice heiraten würde. . Meine einzige Hoffnung, Maurice von seiner Trunksucht zu heilen, war, ihn in ein Zimmer einzusperren und seinen Glauben zu bekräftigen. Jahrelang lebte er als Jeanne D'Arc, das Symbol der Reinheit, und trug ständig ihre Statuette bei sich."

Salvador Dali wurde in Monstregie (Spanien) kirchlich getraut, nachdem er über 20 Jahre standesamtlich verheiratet war. Lediglich einige durchreisende Touristen nahmen an der Trauung teil, obwohl Dali eine aufsehenerregende Anzeige in alle Welt geschickt hatte.

Das neue Unesco-Gebäude in Paris, mit dessen Ausstattung u. a. Calder, Miró und Picasso beauftragt waren, wird am 3. September eröffnet. Die Gesamtkosten für die Ausführung des Gebäudes betrugen mehr als 3 Milliarden Francs (3 Millionen DM).

Zu einem Stierkampf lud Bernard Buffet seine Verehrer auf seinen Landsitz. Der um seine Publicity stets bemühte Maler geht so zwar kostspielige, aber wirksame Wege, die ihn in die Nähe seines großen Kollegen Picasso führen sollen.

Ausstellungen

Baden-Baden
Staatliche Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8a: 20. 9. bis 19. 10. „Moderne italienische Malerei (Sammlung Cavellini)". 20. 9.—19. 10. „Junge Italiener (International Art Club)". 25. 10.—23. 11. „Metalldrucke und Collagen von Rolf Nesch, Hermann Glöckner, René Hinds, Luise Rössler, H. Hirscher". 25. 10. bis 16. 11. „Joan Miró".
Deutsch-Französische Gesellschaft, Lange Str. 69: 27. 9.—12. 10. „Stephanie Grimm, Olly Carganico, Otto Braun, Gemälde u. Zeichnungen".

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, B.-Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 14. 9.—15. 11. „August Macke, Aquarelle, Bilder, Zeichnungen".
Haus am Waldsee, B.-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: 27. 9.—26. 10. „Max Slevogt".

Bielefeld
Kunstsalon Otto Fischer, Obernstr. 47: Oktober „Jorge Carrasco, Nunes del Prado, La Paz".

Bochum
Galerie G. W. Buddé, Nordring 67: 28. 9.—25. 10. „Jupp Lückeroth, Köln, Ölbilder".
Bergbaumuseum, Vödestr. 28: 12. 10.—2. 11. „Abstrakte Malerei in Westfalen".

Bonn
Galerie Vertiko, Sternstr. 5: 1.—31. 10. „Hermann Dienz, Kollektivausstellung".

Braunschweig
Kunstverein: 28. 9.—26. 10. „Oskar Kehr-Steiner, Gemälde. Robert Liebknecht, Paris, Gemälde und Grafik. Neuerwerbungen in öffentlichem Besitz".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstraße 4, Saal I: 4. 10.—12. 11. „Edith Müller-Ortloff, Meersburg, Bildteppiche". Saal III, 2. Etage: 4. 10.—31. 12. „Allgemeine Verkaufsausstellung".

Darmstadt
Kunstverein, Steubenplatz: 6. 9.—12. 10. „Gerhard Keller, Aquarell-Temperablätter".

Düren
Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz: 14. 9.—12. 10. „Lovis Corinth — 60 grafische Selbstbildnisse zur Feier seines 100. Geburtstages".

Düsseldorf
C. G. Boerner, Kasernenstr. 13, I: Oktober „100 Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen und Lithographien alter und neuerer Meister".
Galerie Gunar, Bismarckstr. 88: Ab 18. September „Hans Werdehausen".
Kunstverein, Kunsthalle, Alleestr.: 5. 9.—19. 10. „Dada — Dokumente einer Bewegung".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Oktober „Heinz Mack".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Oktober „Kurt Lehmann".
Galerie 22, Kaiserstr. 22: Ab 19. September „Damian, Paris, Malerei und Grafik".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum und Lehmbruck-Sammlung, Mülheimer Str. 39: 7. 9.—5. 10. „Eigenes Opernschaffen in Duisburg". 11. 10.—9. 11. „Moderne deutsche Grafik".

Essen
Folkwang-Museum, Bismarckstr. 66: 12. 10.—14. 12. „Brücke — Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus 1905—1913".

Frankfurt/Main
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 17. 9.—11. 10. „Wolfgang Ulrich, Malerei. Heinrich Weiner, Plastik".
Zimmergalerie Franck: Vilbelerstr. 29: 19. 9.—7. 10. „Niels Jesen und Elna Riegels, Dänemark". 9. 10. bis 28. 10. „Heinz Reinhold Köhler, Siegen". 30. 10. bis 18. 11. „Jacques Duthoo, Tours (Frankreich)".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Jazzhaus, Kl. Bockenheimer Str. 12: 27. 9.—18. 10. „Marino Marini, Grafik".
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: 26. 9.—25. 10. „H. Henghes (Tursac, Dordogne), Plastik".
Schwanensaal des Römer: 4.—29. 10. „Triptychon der Frankfurter Gruppe (neu) — Bott, Goepfert, B. Goetz, Grieshaber, Kreutz, Kruck".

Freiburg/Br.
Kunstverein, Talstr. 12: 7. 9.—5. 10. „Freiburger Gruppe „Konkret 58" — Bilder und Plastik". 12. 10. bis 9. 11. „Auguste Herbin, Paris, Gemälde".

Friedrichshafen
Bodensee-Museum: 6. 9.—15. 10. „Künstler aus dem deutschen Osten. Verbunden mit einer Kollektivausstellung zum 50. Geburtstag von P. H. Ebell, Waldsee/Württ.". 18. 10.—22. 11. „Maria Caspar-Filser". 25. 10.—22. 11. „Ostasiatische Kunst (China und Japan) der Sammlung Burckart, Zürich".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung: 12. 10.—9. 11. „Niederländische Aquarellkunst Rotterdamer Grafiker".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 6. 9.—12. 10. „Henry van de Velde — Persönlichkeit und Werk". 25. 10.—23. 11. „Westdeutscher Künstlerbund (in Zusammenhang mit dieser Ausstellung wird der Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen vergeben)".

Hamburg
Galerie Commeter: 1.—31. 10. „Martin Bloch, Gemälde und Aquarelle — Gedächtnisausstellung".
Griffelkunst-Vereinigung: Am Heerskamp 1: 26. 10. bis 9. 11. „Hansen, Brasilien, Holzschnitte. Friedrich Ahlers-Hestermann, Hanno Edelmann, Josef Hegenbarth, Walter Tom Hops, Hans Meyboden, Otto Rodewald, Eberhard Schlotter, A. Paul Weber und Heinrich Zille".
Kunstverein, Kunsthalle, Eingang Altbau: 12. 9. bis 26. 10. „Rolf Nesch — Lichtwarck-Preisträger 1958".
Bücherhalle Winterhude Wasserturm Stadtpark: 29. 10.—6. 12. „Gelb dominiert (Frankfurter Gruppe „Neu")".
Hamburger Künstlerclub „Die Insel", Alsterufer 35: Oktober „Bernard Schultze".

Hameln
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str.: 7. 9.—5. 10. „Deutsche Aquarelle und Zeichnungen seit 1900". Oktober „Hans Jürgen Kallmann, Gemälde".

Hamm/Westf.
Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Brüderstr. 9: 19. 10. bis 9. 11. „Jupp Steinhoff, Köln, Gemälde und Grafik".

Hannover
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 13. 9. bis 19. 10. „Jean-Paul Riopelle".

Heidelberg
Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 14. 9.—12. 10. „Otto Pankok, Düsseldorf,

Holzschnitte und Zeichnungen. Waldemar Grzimek, Berlin, Bildwerke und Zeichnungen".
Graphisches Kabinett, Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Str. 6: 5.—31. 10. „Theodor Werner — 30 farbige Blätter und Zeichnungen".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 28. 9.—26. 10. „Oskar Hagemann, Karlsruhe, anläßlich seines 70. Geburtstages. Hertha Jaegerschmidt, Freiburg, Aquarelle. Hanns Sprung, Koblenz, Gedächtnisausstellung".
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26: 5. 9. bis 20. 10. „Franz Bucher, Plastik, Relief, Grafik".

Kassel
Kunstverein, Ständeplatz: 7. 9.—15. 10. „Prof. Lili Schultz, Email- und Goldschmiedearbeiten. Robert Liebknecht, Paris, Malerei und Grafik. Dr. Karl Herke, Kassel, Aquarelle und Zeichnungen".
Grafisches Kunstkabinett Friedrich Lometsch, Kölnische Str. 5: Oktober „Christiane Brenner — Das Mosaik im Kirchenbau heute".

Köln
Galerie Abels, Stadtwaldgürtel 32: Oktober/November „Dufy, Gemälde".
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: Oktober „Willi Dirx, Wuppertal, Holz und Linolschnitte".
Galerie Christoph Czwiklitzer, Hohenzollernring 54: 1. 10.—30. 11. „Sculpteurs de l'École de Paris".
Galerie Faust: 4. 10.—4. 11. „Josef Wedewer, Lüdinghausen, Ölbilder und Gouachen".
Wallraf-Richartz-Museum: 22. 9. bis Mitte November „Kandinsky".

Krefeld
Museum Haus Lange: 5. 10.—28. 12. „Kunst des Niederrheins 1958 — Kunstpreis der Stadt Krefeld".
Studio für zeitgenössische Kunst: 7. 9.—16. 10. „Bernhard Bylandt, Plastik und Zeichnungen".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 14. 10.—9. 11. „Pariser Maler".

Mainz-Land
Neue Gruppe Rheinland-Pfalz, Nordstr. 20: 4. bis 25. 10. „Kunst am Bau — Entwürfe und Fotos".

Mannheim
Galerie Inge Ahlers, P3, 8: 19. 9.—6. 10. „Künstler aus dem Kreise der Galerie — K. O. Götz, Dahmen, Schumacher, Baerwind, Gaul, Hajek, K. J. Fischer, Epple, Uimiotti, Schultze". 10. 10.—8. 11. „O. H. Hajek, Plastik, Zeichnungen".
Mannheimer Kunstsalon Lore Dauer, P5, 11—12: 22. 9.—18. 10. „Dänische Grafik".
Städt. Kunsthalle: 12. 9.—12. 10. „Deutsche Kleinplastik der Gegenwart. Otto Niemeyer-Holstein, Gemälde". Ab 10. 10. „Alberto Giacometti, Plastik und Zeichnungen".
Mannheimer Kunstverein: 21. 9.—18. 10. „Eduard Lehrieder, Walter Stallwitz".

Marburg/Lahn
Künstlerkreis, Am Markt: 28. 9.—23. 10. „Kurt Sohns, Gouachen, Zeichnungen und Druckgrafik von 1948 bis 1958". 25. 10.—13. 11. „Chi-Pai-Shi, Aquarelle und Farbholzschnitte, Kollektivausstellung".

Mülheim/Ruhr
Kunstkabinett der Stadtbücherei, Leineweberstr. 1: 4. 10.—1. 11. „Oskar Moll, Margarete Moll, Gemälde, Plastik und Grafik".

M.-Gladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: Oktober „Hans Thorner, Skulpturen. Gus Melai, Gemälde".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 24. 9.—8. 10. „Hans Breustedt, Margret Bilger, Bilder und Zeichnungen". 11. 10.—12. 11. „Werner Scholz — anläßlich seines 60. Geburtstages".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: 25. 9. bis 20. 10. „Werner Luft, Federzeichnungen".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26, I: 20. 9. bis 18. 10. „Elisabeth Koelle-Karmann, München, Malerei und Grafik".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie: Bis 4. 10. „Carl Spitzweg, Gemälde". 20. 9.—20. 10. „Lipchitz, Plastik. Willi Geiger, Gemälde und Grafik".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: 3. 9. bis Mitte Oktober „Asger Jorn".
Neue Sammlung: 16. 9.—2. 11. „Bauen und Formen in Holland von 1920 bis Heute".
Moderne Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 29. 8. bis 7. 10. „B. Meier-Denninghoff, Plastik".

Münster/Westf.
Galerie Clasing: 6. 9.—10. 10. „Reuther". 11. 10. bis 7. 11. „Josef Wedewer, Lüdinghausen, Ölbilder und Gouachen".
Westfälischer Kunstverein, Domplatz 10—15: 14. 9. bis 7. 10. „Abstrakte Malerei in Westfalen und norwegische Grafik von Munch bis Nesch". 12. 10. bis 9. 11. „Das illustrative Werk Josef Hegenbarths und Neue Grafik aus Paris".

Nürnberg
Germanisches National-Museum: 7. 9.—31. 10. „Goldschmiedearbeiten aus dem Rigaer Schwarzhäupterschatz".

Oberhausen
Städt. Galerie, Schloß, z. Z. Glasterrasse am Hotel Ruhrland: Ab 20. 9. „Christliche Kunst — Originalgrafik von Dürer bis Chagall".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 23. 9.—15. 11. „Werner Bleyl, Bucheinbände". 24. 10.—29. 11. „F. H. Ehmcke, Buchkunst und angewandte Grafik, Aquarelle".

Recklinghausen
Kunsthalle: 6. 9.—5. 10. „Salon des Réalités Nouvelles 58". 26. 10.—30. 11. „Junger Westen".

Remscheid
Heimatmuseum, Cleffstr. 2: 14. 9.—3. 10. „Klaus Wrage, 100 farbige Holzschnitte zu Dantes göttlicher Komödie".

Reutlingen
Spendhaus: 5. 10.—25. 10. „Prof. Oskar Kreibich, Backnang".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 5. 10.—9. 11. „Erich Heckel, Holzschnitte und Lithografien. Fritz Harnest, afrikanische Plastik, Collagen und farbige Holzschnitte".

Siegen
Buch- und Kunsthandlung Ruth Nohl, Kölner Str. 44: 25. 9.—25. 10. „Armin Sandig, Grafik".

Solingen
Deutsches Klingen-Museum: 26. 10.—9. 11. „Worpswede — gestern und heute".

Stuttgart
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: 26. 9. bis 24. 10. „Paul Flora".
Württ. Kunstverein, Schellingstr. 6: 13. 9.—12. 10. „G. Martina Aurich-Klepsch, Irmgard Heubach-Pfisterer, Christa Roesner-Drenhaus, Uli Roesner, Karl Wägele".

Atelier Rauls, Rosenbergstr. 123: 28. 9.—3. 10. „Prof. Max Ackermann, Pastelle und Ölbilder".

Ulm
Museum, Neue Str. 92—96: 12. 10.—9. 11. „B. F. Dolbin, Gesicht einer Epoche".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 3. 10. bis 26. 10. „Ferdinand Lammeyer".

Witten
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 28. 9. bis 19. 10. „Künstlergruppe „Die Fähre"-Dornach, Ölgemälde, Aquarelle. Hans Brasch, Stuttgart, Aquarelle".

Wuppertal
Kunst- und Museumsverein, Neue Ausstellungsräume Kunsthalle Barmen: 16. 9.—12. 10. „Otto Friedrich Weber, Gedächtnisausstellung". 12. 10. bis 10. 11. „Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: 3. 10.—30. 10. „Bernhard Childs, Paris, Ölbilder und Grafik".

AUSLAND

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: September—November „Moderne Meister".
Kunsthalle: 19. 9.—12. 10. „Strukturen — Kunst und Wissenschaft". 25. 10.—23. 11. „A. H. Pellegrini, Gedächnisausstellung".
Atelier Riehentor, Riehentorstr. 14: 20. 9.—23. 10. „Ausstellung moderner Kunst".

Brüssel
Expo, Pavillon Venezuela: „Malerei, Plastik, Keramik".

Genf
Musée de l'Athénée: 18. 9.—15. 10. „Adolphe Milich".

Ljubljana/Jugoslawien
Jacopicev Paviljon: 26. 9.—7. 10. „Hans Bischoffshausen — strukturelle Malerei".

Warschau
Nationál Galerie Central, Biuro Wystaw Artystycznych: Ab 1. 10. „Sonderausstellung Emilio Vedova, Malerei".

Wien
Galerie St. Stephan, Grünangergasse 1: 30. 9. bis 13. 10. „Buja Bingemer".

Zürich
Galerie Chichio Haller: 19. 9.—16. 10. „Walter Jonas, Aquarelle". 18. 10.—15. 11. „Gustave Singier".
Galerie Kirchgasse: 10.—31. 10. „Antoine Serneels".
Kunstgewerbemuseum: Bis 2. November „Architektur in Finnland".
Kunsthaus: Oktober/November „Emil Nolde".
Galerie Neupert: Oktober „Bernard Buffet".
Galerie Palette: 3.—28. 10. „Walter Maier".
Kunstsalon Wolfsberg: 2.—25. 10. „Max Herzog".

Berichtigung

Die Bilder von Jawlensky „Meditation" und Soulages, die wir in unserem letzten Heft reproduzierten, wurden weder im Haus Lange, Krefeld, noch in der Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf, sondern in der Kölner Galerie Änne Abels ausgestellt. Wir bitten unsere Leser und die Galerie, uns die falschen Angaben nachzusehen.

